

Representación de los conceptos dandismo y decadentismo en Des Esseintes, protagonista de A Rebours de J. K. Huysmans

Huysmans y À rebours; el tránsito vital de Des Esseintes.

Andrés C. Franco
Mayo 2020.

Universidad Tecnológica de Pereira.
Licenciatura en Español y Literatura.

Tabla de Contenidos

1. Contenido

Introducción.	5
1. Huysmans y su siglo.	10
1.1 Huysmans; aspectos generales de su vida.	10
1.2 Marx y la autodestrucción innovadora del siglo XIX.	17
1.3 Acercamiento al contexto artístico, literario y estético.	24
1.4 Transiciones. Zola, Huysmans y el decadentismo.	29
1.5 Huysmans y sus obras; dos etapas, dos «movimientos del espíritu»	41
2. Tránsito de Des Esseintes; de la búsqueda del Ideal a su fracaso.	59
2.1 El retiro	59
2.2 Carácter inicial de Des Esseintes. Artificio y búsqueda de las <i>correspondences</i> ...	64
2.3 Baudelaire, las correspondencias, y el Ideal.	71
2.4 La aventura a contrapelo y el fracaso del Ideal.	77
3. Bibliografía	87

Introducción.

El objetivo general de este trabajo es describir el tránsito vital que se presenta en Des Esseintes a lo largo de *A rebours*, entendiendo por «tránsito vital» la serie de transformaciones en diferentes esferas (estética, social, anímica, religiosa o mística) dadas en el personaje de Huysmans. Para ello, se expone el modo en que hacen presencia en el protagonista de *A rebours* categorías como el decadentismo, el esteticismo, el Artificio, las correspondencias baudelerianas y la búsqueda del Ideal. Sin embargo, la exposición y exploración de tales categorías exige detenerse en macro esferas exteriores al personaje; el contexto socio-económico del siglo XIX (expuesto a partir de las propuestas de Bermann en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*) y el estético (dado a partir de las transiciones estéticas, conceptuales y literarias entre Balzac, Flaubert, Zola y Baudelaire). De igual modo se propone una pequeña biografía de Huysmans, de tal manera que se presenten algunas de las bases fundamentales desde las que surgió la obra. De allí resulta la necesidad de detenerse en las principales obras del autor francés, comprendidas cronológica y causalmente. Causalmente en tanto se postulan dos “movimientos del espíritu” o etapas en Huysmans. Se propone que si bien para 1880 ya había publicado textos importantes, solo a partir de 1881 comienza la etapa fundamental y central de su producción literaria, que terminaría en los primeros años del siglo XX con las llamadas «novelas de conversión».

Es así que la primera etapa o «movimiento del espíritu» concluiría en 1884 con la publicación de su obra maestra; *A rebours*. En los años siguientes, mientras tanto, fue

desarrollando una novela que se iba constituyendo como los pasos paulatinos al «paroxismo» (en el sentido que le da el propio Huysmans a su experiencia) de la conversión en 1890. Se proponen dos etapas en la medida en que cada una de ellas estaría marcada por aspectos particulares a la serie de obras que la componen. De allí que se proponga que para la primera, por ejemplo, iniciada por *A- vau-l'eau* (A la deriva) en 1881, se comiencen a proponer particularidades estéticas y vitales bastante cercanas al llamado «decadentismo», y al simbolismo baudeleriano; ello explica que *A rebours* haya terminado constituyéndose como «la biblia» de toda una actitud vital, espiritual, y estética que venía de mucho antes.

La segunda etapa, por su parte, inicia con *En Rade* (1887). Sin embargo, antes de ser creyente había que torcer el camino en *La-bas* (1891), de allí que Blasco Ibáñez (1918) afirme:

Esta novela, escrita en honor de Satán, sirve para que Huysmans vaya aproximándose a Dios. ¡Extraña manera de convertirse... El nuevo creyente, para llegar al cielo tuerce con violencia su camino, pasando antes por el infierno. Al final del libro resume sus ideas, valiéndose de uno de sus personajes: —Puesto que el Diablo existe, es preciso creer en Dios y rezar (p. 32).

En *La-bas* el católico anticlerical en el que se convirtió Huysmans a partir de 1900 comenzaba a asomar, pero se comenzó a desarrollar en sí mismo a partir de *En route* (1895) y *La cathédral* (1898). Durtal (es decir Huysmans) pasó por el infierno del encanto por el satanismo y el ocultismo, al tiempo que se acercaba a las evocaciones espirituales estatizadas de la Edad Media., así como a una serie de preceptos morales presentados como antítesis de los «modernos». El camino a la conversión, sin embargo,

ya había comenzado en las últimas líneas de *A rebours*; el tránsito dado en Des Esseintes terminó fundamentando el del propio Huysmans. La segunda etapa, el segundo «movimiento del espíritu» de Huysmans, finalizaría en *L'oblat* (1903), cuatro años antes de la muerte del autor.

Es entonces a partir de tales planteamientos que la segunda parte del presente trabajo busca ahondar en el tránsito de Des Esseintes, determinando tanto la búsqueda de un Ideal como el fracaso inevitable de tal propósito. La búsqueda del personaje de Huysmans se constituyó a partir de una serie de actividades, elucubraciones, y meditaciones. Esas actividades, a su vez, se dieron en un plano retrospectivo, fundamentado en la llamada “memoria involuntaria”, o “afectiva” y en una serie de sinestesias dadas a partir del Artificio. Des Esseintes emprende su retiro con un carácter marcadamente opuesto al utilitarismo y cientifismo propios de su siglo y a lo que considerada una “burguesía librepensadora” que entraba en concordancia directa con tales presupuestos. Habiéndose instalado en su sosegado retiro, Des Esseintes emprendió una suerte de «viaje alrededor del cuarto» (en el sentido de De Maistre) complejizado por una búsqueda constante de las posibilidades dadas a partir sinestesias.

El ideal, en sí mismo, era la ambición de sentirlo todo, conocerlo todo. En esa medida, no sorprende para autores como Herrero (1984) hayan visto en Des Esseintes un tipo de «nuevo Don Quijote» en tanto se constituía como un sujeto «impregnado del espíritu de la nueva sensibilidad estético-existencial (otra forma del ideal caballeresco) que ha captado en las obras del gran Baudelaire y en las de los poetas que han seguido por la misma senda» (p. 59), de modo que sale de París para emprender por él mismo una

búsqueda fundamentada en la realización de la serie de «ejercicios» que comprenderían las manifestaciones de la grandeza del Ideal que Baudelaire había convertido en el modelo central de su poética (la analogía) bajo la influencia de Fourier y Swedenborg, de quien afirmó haber aprendido que «[...] el cielo es un hombre inmenso y que todo - forma, color, movimiento, número, perfume-, en lo espiritual como en lo material, es significativo, recíproco y correspondiente» (citado por Paz, 1978, p. 154). Su búsqueda, sin embargo, se vería abocada al fracaso.

Habiéndose propuesto cultivar la memoria involuntaria fundamentada en sensaciones e impresiones, Des Esseintes no solo logró retrotraerse a un pasado particular, sino también romper el orden objetivo circundante impuesto por la realidad y acceder a un orden diferente, descifrado, traducido (en el sentido baudeleriano) y sentido en su propia sensibilidad personal. Sin embargo, esa traducción constante terminó por convertirlo en un sujeto profundamente absorto en sí mismo, al tiempo que la soledad fue alterándole el cerebro del mismo modo que un narcótico, en palabras de Huysmans.

Su retiro se había convertido en la significación total de un ir «a contrapelo», que, sin embargo, se convirtió en el entorno propicio para la decadencia de un sujeto impotente ante la vida finisecular (según la calificación de d'Aureville). Su «neurosis» fue sobre todo el conflicto insalvable entre el sujeto y su vida en un mundo al que jamás podría integrarse, al tiempo que fue el desequilibrio que buscaba significar y dar sentido a esa vida a partir de la búsqueda de un Ideal en medio del mundo que despreciaba.

Des Esseintes, sin embargo (tal como Huysmans), siempre tuvo en sí la posibilidad de la conversión o, al menos, de una forma personalizada de fe religiosa:

Desde hacía algunos días se encontraba en un estado de ánimo indescriptible.

Durante un instante creía y caminaba instintivamente hacia la religión, luego ante el más pequeño razonamiento, su atracción por la fe se evaporaba; pero a pesar de todo, permanecía confuso y lleno de incertidumbre. (Huysmans, 1984, p. 202).

De allí que, teniendo conciencia de un terreno previamente abonado, consideraba que el camino posible a la conversión dependía directamente de la existencia de tal terreno; únicamente la creencia en la posibilidad de una vida futura podría apaciguar su espíritu. Su aventura, después de haber accedido a los fondos más profundos del oprobio de su siglo, de haber aspirado al más alto ideal y de haber afrontado el fracaso de esta búsqueda ante el ineludible regreso a la sociedad, no podía terminar de otro modo que postrándose ante la cruz, siguiendo la elección Baudelaire, aquel satánico que murió cristiano y cuya presencia se siente como un calor en cada una de las páginas más bellas de Huysmans, en palabras de su maestro d'Aurevilly.

1. Huysmans y su siglo.

1.1 Huysmans; aspectos generales de su vida.

J. K Huysmans, de nombre de nacimiento Charles Marie Georges Huysmans, tuvo una vida breve, compuesta por 59 años. Se convertiría en uno de los escritores y críticos de arte más importantes que dio la segunda mitad del siglo XIX francés. Nació el 5 de febrero de 1848, solo dos años antes de la muerte de Balzac. Su padre, litógrafo de profesión, moriría en 1856. 10 años después Huysmans ingresó en el Ministerio del Interior. Aparentemente allí se desarrolló su vida inmediata o exterior como pequeño funcionario que utiliza el papel y las plumas del Estado para su producción literaria. Su trayectoria vital más profunda estuvo ligada a aspectos mucho más complejos, que fundamentaron los llamados *alter ego* representados en sus novelas. Aspectos tales como su devoción estético-religiosa. De tal manera, existió determinada dualidad vital entre el trabajo y las experiencias al margen de él. De allí que su biógrafo Rober Baldick (2006) afirme:

Huysmans' colleagues at the Ministry of the Interior would doubtless have been surprised and shocked to learn that he was in the habit of consorting with prostitutes and petty criminals in one of the lowest haunts of Paris; but they would have been doubly surprised and shocked had they known that, in this same winter of 1890, he was often to be seen sitting, and even kneeling, in churches and chapels on the Left Bank. Alone, or with Georges Landry or Gustave Boucher, he had taken to visiting Saint-Séverin or Saint Sulpice on Sunday evenings,

to listen to the choirs; and on one unforgettable occasion he and Boucher heard Vespers in the little Franciscan chapel in the Rue de l'Èbre which is now the parish church of La Glacière. (p. 343).

No fue la única vez que Huysmans quedó deslumbrado ante la magnificencia estética de los productos materiales de la fe. Se vino a constituir años más tarde en un esteta decadente en pleno proceso de conversión religiosa, (independientemente de que el propio Huysmans haya llegado a declarar que la fe le llegó de golpe una mañana al despertar¹, habiendo declarado años antes en *La-bas*, bajo el considerado su «*alter-ego*», su imposibilidad para creer en el dogma cristiano²). El carácter decadente lo acercó a los bajos fondos de la sociedad y sus implicaciones, mientras el esteta lo llevó a reconocer cimas estéticas de la religión como las catedrales que produjeron en él una devoción que fundamentó su conversión paulatina hasta llegar al paroxismo o la conciencia plena de su fe. De allí que Robert Baldick (*ibidem*), afirme «Huysmans' novels had always borne the

¹ Strangely enough, when at last Huysmans' spiritual aspirations were fulfilled, and the grace to believe was granted him, he was taken by surprise. He had half expected some tremendous revelation, some blinding illumination, such as St. Paul experienced on the road to Damascus, in the classic instance of conversion. Instead, as he revealed in *En Route*, he woke up one fine morning and – without knowing how or why – he believed. Havelock Ellis, in a penetrating study of our author, has described this as 'the sudden emergence into consciousness of a very gradual process' (Baldick, 2006, p. 348).

² Necesariamente, en los momentos en los que, cansado de luchas con frases. Tiraba la pluma, miraba ante sí y no veía en el futuro más que motivos de amarguras y alarmas; buscaba entonces consuelos y apaciguamientos, y se veía reducido a admitir que la religión es la única que aún sabe curar, con los más aterciopelados ungüentos, las heridas más impacientes; pero exige a cambio una deserción tal del sentido común, una resolución tal de no volver a sorprenderse por nada, que se apartaba, pero seguía espiándola. (Huysmans, 2015, p. 27)

impress of his opinions and experiences, and it was therefore inevitable that his new-found belief in God should be reflected in his future works» (p. 384).

Si se revisan bajo esa óptica las relaciones entre su vida y su obra, se trató de la frecuente calificación de obra autobiográfica cercana a lo que Rainer Stach llamó escritura autobiográfica y vida leturizada en Kafka. En *A Vau-l'eau*, por ejemplo, Folantin compartiría con Huysmans su estatus inicial de pequeño burócrata gris y soltero, de modo que Remy de Gourmont, citado por Blasco Ibáñez (1918) afirmó:

«cuando yo le conocí (a Huysmans) empezaba a ser el Folantin de la Iglesia. Gustaba de enumerar las falsificaciones en las materias sacramentales; se complacía en descubrir los fraudes que corrompen la belleza y la sinceridad de las ceremonias religiosas. Esto le excitaba hasta el punto de prorrumpir en blasfemias. Con una gravedad de convencido exponía que la mayor parte de las misas resultaban inútiles, por estar el pan y el vino adulterados. Dios se resistiría absolutamente a descender en adelante sobre los altares, asqueado del vino compuesto con alcohol y fuchina y de las hostias fabricas con fécula de patatas». (p, 29)³.

Las novelas de Huysmans reflejaron tanto sus condiciones de vida en determinados momentos, sus preferencias y desprecios, como una búsqueda constante a partir de influencias marcadas de autores como Zola, Baudelaire o Schopenhauer. Las tres influencias tuvieron un papel decisivo en la formación literaria y filosófica de Huysmans y en la maduración de su actitud ante la vida entera. Desde su primer texto en 1867 sobre los paisajistas contemporáneos fue un autor profundamente inmerso en su

³ Blasco Ibáñez no especifica de dónde extrajo la cita, pero proviene del fragmento [13] del apartado *Souvenirs sur Huysmans* en *Promenades littéraires* (Mercure de France, 1924 (9^e éd.) (Troisième Série, p. 5-18)). «On a tout dit sur la ressemblance de Huysmans avec un de ses personnages les plus curieux, M. Folantin», escribiría de Gourmont.

propia época en planos estéticos y sociales o políticos. Su seudónimo se volvió popular a partir de 1874, con la publicación de su primera compilación de poemas en prosa, *Le Drageoir à épices* (*El drageoir de especias*).

Dos años después publicó su primera novela, *Marthe, histoire d'une fille* (*Marta, historia de una muchacha*). La relación anteriormente mencionada con el Realismo tendría inicialmente un cariz amistoso y de admiración por Zola; en 1877 publicó cuatro artículos bajo el título “Emile Zola et L’Assommoir” (“Emile Zola y La tabernucha”). Para entonces Huysmans era un discípulo de Zola, de modo que no sorprende que este lo saludara como un autor modelo y como un representante típico de la burguesía de su tiempo y Huysmans, por su parte, defendió lo que consideraba el derecho de Zola para tratar todos los aspectos de la vida moderna en sus novelas. La relación mutó con el tiempo, se desarrolló y naturalmente decayó; Huysmans registró tal proceso décadas después en el prólogo a *A Rebours*, y representó algunas de sus reservas estéticas respecto a la escuela en los primeros capítulos de *Là-bas* (“Allá lejos”)

Del mismo modo, Huysmans supo representar en *A Rebours* su convalecencia en Fontenay-aux-Roses por problemas de neurastenia en 1881. La casa donde residía se convirtió en el modelo para la de Des Esseintes⁴. Sin embargo, los aspectos anecdóticos (como la famosa anécdota del conde de Montesquieu y sus excentricidades personales),

⁴ It is not known for certain where in Fontenay-aux-Roses Huysmans settled when he left Paris in mid-July, but it may well have been at No. 10 Rue du Plessis-Piquet (now Rue Boris Vildé). Four years later his friend Léon Bloy moved to this address from Asnières, probably on his recommendation;¹² and there are indications in *A Rebours* that the fabulous des Esseintes also made his home in this neighbourhood. (Baldick, 2006, p. 129).

no fueron la única representación autobiográfica por parte de Huysmans en sus obras. En 1883 publicó *L'art moderne* (El arte moderno), una colección de artículos sobre los cuatro salones oficiales exhibidos por distintos artistas entre 1879 y 1882 y las exposiciones independientes de 1880, 1881, y 1882. Tal ejercicio crítico fue fundamental para el desarrollo de *A rebours*, publicada en 1884. La crítica estética y literaria constituyó un pilar fundamental de la novela, surgido desde el ejercicio del propio Huysmans a lo largo de los años. Dos ejemplos de ello, que se constituyeron como algunas de las críticas del propio Des Esseintes, fueron precisamente las percepciones que Huysmans tuvo de Moreau y Rodin, al tiempo de representarse determinadas evocaciones de Baudelaire en las obras:

Huysmans' praise of these exotic or macabre dream-like pictures foreshadowed his own future development; and in this respect it is particularly interesting to note that he described Redon as one of Baudelaire's spiritual offspring and added: 'With him we delight in loosing our earthly bonds and floating away into the world of dreams, a hundred thousand leagues away from all schools of painting, ancient or modern.' Soon Huysmans, too, was to look to Baudelaire for inspiration, to seek to escape from his 'earthly bonds', and to turn from the study of contemporary life to an exploration of the world of dreams. (Baldick, 2006, p. 149).

En 1881 publicó *En Rade*. En 1888 viajó a Alemania y presenció por primera vez *La Crucifixion* de Mathias Gronewald en el museo de Cassel. Bajo el ejercicio crítico antes mencionado y del mismo modo que lo hizo con distintos artistas en *A Rebours*, años

después describió el lienzo en *La-bas*, así como sus connotaciones para la historia estética y las impresiones que surgían de él.

Bajo la llamada escritura biográfica de Stach, para Huysmans fue fundamental haber sido introducido en el ocultismo en 1889 por la amante de Rémy de Gourmont, Berthe Courrière⁵, quien a su vez se convirtió en la primera de las figuras que inspirón el personaje de Madame Chantelouve en *Là-bas*. Del mismo modo, Huysmans tomó su efímera relación con Henriette Maillat como modelo para las cartas con las que Madame Chantelouve intentó seducir a Durtal. En septiembre del mismo año, Huysmans, en su investigación para *La-bas*, acudió al castillo Tiffauges, donde Gilles de Rais masacró numerosos adolescentes y niños. Un año después publicó la obra como novela de folletín, pero meses después apareció en forma de libro. Su temática contribuyó a hacerla un éxito comercial, al tiempo que expuso la atmósfera de fin de siglo.

En 1893 fue hospitalizado en el silo de Sainte-Anne por su amante Anna Meunier y le fue concedida la Legión de honor por sus méritos en función pública, de la que se retiró con 30 años de servicio en 1898. Ese mismo año publicó *En Route* (En marcha), en la que Durtal se retira a una Trapa, una orden monástica católica. Se trató del inicio de la elección de Huysmans, según el famoso comentario de Barbey d'Aurevilly después de leer *A Rebours*; el autor, como su protagonista, debía elegir entre la pistola y la

⁵ In June 1890 Huysmans wrote to tell Boullan that, thanks to his copious documentation, the novel had made good progress and was now two-thirds finished. This was doubtless very gratifying to Boullan, but in fact 'Dr. Johannès' was by no means Huysmans' sole source of information on nineteenth-century satanism. As we have seen, the novelist had been documented by Berthe Courrière and Édouard Dubus on the subject of the reputedly diabolical Abbé Van Haecke. (Baldick, 2006, 314) (Huysmans, 2015)

conversión. Huysmans consideró tal obra un “libro blanco”, en oposición al “libro negro” que fue *La-bas*.

En 1896 mueren sus amigos Verlaine y Edmond de Goncourt. Este último había designado a Huysmans como uno de sus ejecutores testamentarios, y como primer presidente de la recién fundada Academia Goncourt.

En 1901 acepta la orden de oblato, ofreciéndose a cumplir compromisos religiosos en Liguge. El retiro al monasterio serviría de experiencia religiosa para la redacción de una biografía novelada de Santa Liduvina, así como *L’oblat* (1901). Un año después se le presentaron las primeras manifestaciones de cáncer que acortaron su vida. En 1906 se le descubrió cáncer y se designó las regalías de sus obras a dos medias-hermanas. Al año siguiente fue promovido a Oficial de la Legión de Honor, pero murió ese mismo año en mayo, a la edad de 59 años. En las semblanzas generales de su carácter, Valéry y de Gourmont parecen coincidir en la forma en que Huysmans formaba sus juicios, en la que los expresaba, y en el modo en que se dirigía a quienes apreciaba a pesar de su aparente dureza:

Me divertía con sus dichos ingeniosos y picantes, con las historias extraordinarias, las recetas y los preceptos hilarantes que prolikeraban en su charla. Era el hombre más inquieto que he conocido, proclive a antipatías invencibles, inmediato y peor y sediento en lo excesivo, crédulo hasta lo increíble, dispuesto siempre a tragarse todos los horrores que humanamente puedan imaginarse, catador de rarezas y de cuentos como los que podrían contarse en la portería del infierno; y por otra parte, tan bueno y generoso como pudiera serlo un hombre casi pobre; era caritativo en sus actos y fiel a los amigos desventurados, constante en sus

admiraciones, que profesaba incluso a ahombres que en lo personal se le habían hecho insoportables u odiosos. (Valéry, 1925, p. 317).

1.2 Marx y la autodestrucción innovadora del siglo XIX.

El nacimiento de la mecanización y la industria moderna... fue seguido de una irrupción violenta semejante a una avalancha por su intensidad y extensión. Todos los límites de la moral y la naturaleza, la edad y el sexo, el día y la noche, fueron superados. El capital celebró sus orgías.

El capital, libro I

[...] ese desorden aparente que en realidad es el grado más alto del orden burgués.

Dostoievski, en Londres, 1862

Frente al siglo XIX Marx arrojó una visión particular de la vida moderna como un todo coherente en el que existiría «[...] una unidad entre vida y experiencia que incluye la política y la psicología modernas, la industria y la espiritualidad modernas, las clases dominantes y las clases trabajadoras modernas» (Berman, 1988, p. 86). Se trató, sin embargo, de un siglo en el que la experiencia de vida y todo lo “concreto” (es decir, lo que se da por sentado como necesario o dado) se terminó desvaneciendo en la atmósfera propia del siglo y sus dinámicas. Tal imagen provino de la descripción que el propio Marx hace de la «sociedad burguesa»: «Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo

sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas» (citado por Berman, 1988, p. 86).

Esa profanación de lo sagrado y esa necesidad de consideración de las condiciones de existencia de cada quien se dio en pleno meollo institucional de la modernidad, la aparición del mercado mundial. Un mercado que planteó condiciones de producción y consumo cosmopolitas y en el que los deseos y demandas personales se ampliaban más allá de la capacidad industrial del momento. Las comunicaciones también se cosmopolitizaron a partir de la aparición de los medios de comunicación más sofisticados tecnológicamente. Todo ello condujo inevitablemente a que el capital comenzara a concentrarse cada vez en algunas manos mientras los campesinos y los artesanos independientes no podían competir ante esa misma producción, al tiempo que esta inevitablemente se centralizaba y se automatizaba, provocando migraciones a las grandes ciudades; surgió entonces la urbe y su masa aglutinada. De allí que Berman (1988) plantee:

En el momento en que aparecen finalmente los proletarios de Marx, el escenario mundial en que se supone que interpretan su papel se ha desintegrado y metamorfoseado en algo irreconocible, surrealista, en una construcción móvil que se desplaza y cambia de forma bajo los pies de los intérpretes. (p. 90).

Por medio de tal construcción móvil la burguesía moderna expresó su talento para la construcción de grandes proyectos que movilicen las condiciones de vida antes mencionadas, proyectos tales como talleres, fábricas, puentes, canales, ferrocarriles. El propio Marx describió este ritmo de la siguiente manera:

La burguesía, con su dominio de clase, que cuenta apenas con un siglo de existencia, ha creado fuerzas productivas más abundantes y más grandiosas que todas las generaciones pasadas juntas. El sometimiento de las fuerzas de la naturaleza, el empleo de las máquinas, la aplicación de la química a la industria y a la agricultura, la navegación de vapor, el ferrocarril, el telégrafo eléctrico, la adaptación para el cultivo de continentes enteros, la apertura de los ríos a la navegación, poblaciones enteras surgiendo por encanto, como si salieran de la tierra. ¿Cuál de los siglos pasados pudo sospechar siquiera que semejantes fuerzas productivas dormitasen en el seno del trabajo social? (473-475).

Marx no estaba simplemente celebrando el sometimiento burgués de la naturaleza o sus creaciones, sino también subrayando sus caracteres, es decir, los procesos, poderes y expresiones de la vida que tal sometimiento encarna. Procesos laborales, de organización colectiva y de autocomprensión frente a la naturaleza. Como consecuencia de ello, a partir de esos mismos procesos se estableció un cambio permanente (es decir, la posibilidad constante de que todo se desvanezca) respecto a las formas de vida personal y social. De allí que, siguiendo los planteamientos de Berman (1988), se comprenda que tal revolución permanente implicó necesariamente que las personas, independientemente de su clase social, se adaptaran a los cambios incesantes a partir de una personalidad que debía adoptar formas fluidas y abiertas a la sociedad:

Los hombres y las mujeres modernos deben aprender a anhelar el cambio: no solamente estar abiertos a cambios en su vida personal y social, sino pedirlos positivamente, buscarlos activamente y llevarlos a cabo. Deben aprender no a añorar nostálgicamente «las relaciones estancadas y enmohecidas» del pasado real o imaginario, sino a deleitarse con la

movilidad, a luchar por la renovación, a esperar ansiosamente el desarrollo futuro de sus condiciones de vida y sus relaciones con sus semejantes. (p. 94)

Estar abierto a los cambios perpetuos no bastó pues el capitalismo destruiría las posibilidades humanas que creaba en tanto albergaba fuerzas de autodesarrollo para todos, pero al tiempo se trataba de un desarrollo que únicamente se daba de forma restringida y distorsionada, siempre en búsqueda de un enfoque comerciable, de modo que todo lo no comerciable sería simplemente reprimido. A partir de allí que surgiría una solución tan irónica como esperanzadora por parte de Marx:

«el desarrollo de la gran industria socava bajo los pies de la burguesía las bases sobre las que ésta produce y se apropia lo producido». (citado por Berman). Es decir, consideraba que a más vehemencia que la sociedad burguesa empleara en empujar a miembros para que crezcan o perezcan, más probable sería que estos crecieran más que ella, de tal forma que la combatirían en nombre de una nueva vida, diferente a la que les obligaron a emprender; en la Revolución, «en sustitución de la antigua sociedad burguesa, con sus clases y sus antagonismos de clase, surgirá una asociación en que el libre desenvolvimiento de cada uno será la condición del libre desenvolvimiento de todos» [Citado por Berman, 1988, p. 353].

Del mismo modo, Marx comprendió que en ese cambio perpetuo todo lo que se construye es construido para ser destruido, es decir, para que todo el proceso recommence una y otra vez siempre persiguiendo más rentabilidad, ya sea que se trate de telares, talleres, hombres que manejan las máquinas, casas donde viven tales hombres, y las empresas, pueblos, ciudades y hasta naciones que albergan a esos hombres. Berman (1988

) narra precisamente que Engels, años antes del *Manifiesto* se espantaba al descubrir que las viviendas de los obreros estaban hechas para durar solo cuarenta años puesto que habían sido construidas por especuladores para buscar beneficios rápidos. Este modelo se convertiría, según Berman, en el arquetipo de construcción en la sociedad burguesa incluso respecto a las mansiones más espléndidas de los capitalistas. Serían alquiladas, vendidas, o derribadas por los mismos impulsos que habían sido levantadas «Considerando la rapidez y la brutalidad del desarrollo capitalista, la sorpresa real no consiste en qué tanto de nuestro patrimonio arquitectónico haya sido destruido, sino en que todavía quede algo por conservar» (p. 418). Los estados comunistas, en cambio, intentaron conservar la esencia de su pasado, pero sobre todo por el deseo constante de movilizar lealtades tradicionalistas que permitieran un sentimiento de continuidad autocrática. En el caso de la sociedad burguesa del XIX, en cambio, se destrozaría el mundo si fuera rentable para una sociedad que, según Marx «ha hecho surgir tan potentes medios de producción y de cambio, se asemeja al mago que ya no es capaz de dominar las potencias infernales que ha desencadenado con sus conjuros» [Citado por Berman, 1988, 478].

Para Berman (1988) tal imagen de mago está emparentada tanto con la figura fáustica como con la creatura de Frankenstein:

Estas figuras míticas, que luchan por expandir los poderes humanos mediante la ciencia y la racionalidad, desencadenan fuerzas demoníacas que irrumpen irracionalmente, fuera del control humano, con horribles resultados. En la segunda parte del *Fausto* de Goethe, la potencia infernal consumada que finalmente deja obsoleto al mago es todo un sistema social moderno. La burguesía de Marx se mueve dentro de esta órbita trágica. Marx sitúa su mundo

infernado dentro de un contexto terrenal y muestra cómo, en un millón de fábricas y talleres, bancos e intercambios, los poderes oscuros operan a plena luz del día y las fuerzas sociales son arrastradas en direcciones pavorosas por los incesantes imperativos del mercado que ni siquiera el burgués más poderoso puede controlar. Esta visión de Marx hace que el abismo se aproxime a nuestros hogares. (p, 99)

Berman considera que desde Marx ya se habían expuesto algunas de las principales polaridades que se presentaron en el siglo XX;

El tema de los deseos e impulsos insaciables, de la revolución permanente, del desarrollo infinito, de la perpetua creación y renovación de todas las esferas de la vida; y su antítesis radical, el tema del nihilismo, la destrucción insaciable, el modo en que las vidas son engullidas y destrozadas. (p, 99)

Algunas de esas polaridades, evidentemente, se comenzaron a desarrollar desde la mitad del siglo XIX (y sobre todo en las últimas décadas del mismo) y vinieron a determinar tanto escuelas estéticas como una postura particular (tanto política como estética) en la atmósfera antes mencionada. No obstante, en el proceso de todo ello, de la misma manera que lo comprendió Marx, la burguesía habría «despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de respeto reverente. Al médico, al jurisconsulto, al sacerdote, al poeta, al sabio [*Mann der Wissenschaft*], los ha convertido en sus servidores asalariados» (476). De modo que los artistas:

[...] no viven sino a condición de encontrar trabajo, y lo encuentran únicamente mientras su trabajo acrecienta el capital. Estos obreros, obligados a venderse al detalle, son una mercancía como cualquier otro artículo de comercio, sujeta, por tanto, a todas las vicisitudes de la competencia, a todas las fluctuaciones del mercado [p, 479].

Es así que los artistas, del mismo modo que los demás trabajadores, se ven separados de su producto apenas este es terminado. Deja de «pertenecerles» y los bienes o servicios que se puedan desprender de su trabajo son puestos a la venta, donde la competencia y las fluctuaciones del mercado serán quienes determinen su «valor», no la verdad o belleza que subyace a la obra, de allí que Berman (1988) plantee:

Marx no espera que las grandes ideas y obras se malogren por falta de mercado: la burguesía moderna es notable por sus recursos a la hora de extraer beneficios de los pensamientos. Lo que sucederá será más bien que los procesos y productos creativos serán usados y transformados en formas que hón quedar perplejos u horrorizados a sus creadores. (p, 113).

En ese sentido no sorprende que sea precisamente esa transformación de los procesos y productos creativos quien venga a determinar al artista que se «vende al detalle»; venderá no solo sus capacidades físicas, sino mentales y su sensibilidad, sentimientos y capacidades imaginativas. Para Berman el Fausto de Goethe se convertiría en un arquetipo posible de tal artista vendido al detalle; lo impulsa tanto su necesidad de vivir como su deseo de entablar un diálogo con sus semejantes. De cualquier modo, en la época era sencillamente imposible que una idea entrase en diálogo público sin que haya

sido comercializada y vendida. Un ejemplo directo de todo ello (que se vino a constituir como síntoma de época) podría ser Claude Lantier, protagonista de *La Obra*, de Zola (1886). Del mismo modo que Lantier, Cézanne sería un artista atormentado en su pretensión de crear un estilo propio y «liderar» un movimiento artístico. La novela en sí misma constituiría, después de todo, un reflejo directo de los modos de vida particulares (en la interacción entre estética y sociedad) de la segunda mitad del siglo XIX.

1.3 Acercamiento al contexto artístico, literario y estético.

El modo de vida particulares de los artistas, al margen de ese desvanecimiento constante de todo lo concreto, posibilitó la comprensión inicial de la labor estética en sí misma, de modo que esta también iría «desvaneciéndose» entre nuevas propuestas literarias, estéticas, y de los modos en que la crítica abordaba tales propuestas hasta llegar al paroxismo reformador de fin de siglo, que a su vez vendría a encontrar su máxima expresión en las vanguardias de principios del siglo XX. De ahí que quepa detenerse someramente en el modo en que se llegó a tal transición que, en el presente caso, lleva inevitablemente al planteamiento o la aparición del Decadentismo.

Inicialmente con la obra de Balzac se alcanzó un momento en el que la llamada novela social se convirtió por excelencia en la novela moderna de la primera mitad de siglo. Una novela en la que se representaba el protagonista absolutamente imbuido en la atmósfera social y política antes descrita. Por esto no es gratuito que Zweig (2011) afirme que la esfera particular de Balzac fue lo social, en la medida en que supo reconocer el

modo en que los caracteres aparentemente establecidos se iban disolviendo o relativizándose:

En una época de trastornos tan profundos, en que la moral, el dinero, la tierra, las leyes, las jerarquías, todo lo que durante siglos se ha contenido dentro de sólidas barreras rezuma o se desborda, en una época de tamaños cambios nunca vividos, tuvo por fuerza que darse cuenta de la relatividad de todos los valores. (Zweig, 2011, p. 10)

El mundo en el que todo (más allá de su ámbito) se trastornaba constantemente, Balzac logró estilar sus personajes y convertirlos en prototipos, en formas de compendios de los caracteres de una mayoría. El ejercicio que La Bruyere se había propuesto dos siglos antes Balzac lo logró en la novela en un momento en que representó la fuerza motriz (social e industrial) que surgía de los caracteres expuestos. Ahora bien, no se limitó a un círculo particular, sino que planteó un mismo ambiente de interacción entre la nobleza, el clero, los obreros, los poetas, los artistas, los sabios:

Concentra cincuenta salones aristocráticos en uno solo, el de la duquesa de Cadignan; a cien banqueros en el barón de Nucingen; a todos los usureros en Gobsec; a todos los médicos en Horace Bianchon. Hace convivir a todas estas personas en una estrecha relación, tratarse con frecuencia, enfrentarse con vehemencia. Allí donde la vida engendra mil variedades, él sólo tiene una. No conoce tipos mixtos. Su mundo es más pobre que la realidad, pero más intenso, pues sus personajes son extractos, sus pasiones son elementos puros y sus tragedias, condensaciones. (Zweig, 2011, p. 12).

En esa concentración de salones en uno, de caracteres en uno y de la posibilidad de hacerlos convivir surge determinada comprensión de su novela como una suerte de

campo de batalla (cada carácter tendría sus «armas»); «mis novelas burguesas son más trágicas que vuestras tragedias», afirmó, según Zweig (p. 11). En sus novelas burguesas los jóvenes, por ejemplo, vendrían a comprender que su único modo de sobrevivir en ese campo de batalla será convirtiendo sus facultades juveniles en tenacidad, la inteligencia en astucia, la confianza en perfidia, la belleza en vicio, la temeridad en hipocresía:

El temible ácido que se llama París disuelve a unos, los corroe, los segrega, los hace desaparecer, y en cambio cristaliza a otros, los endurece y petrifica. Se operan en ellos todos los procesos de cambio, teñido y ajuste, los elementos fusionados se convierten en nuevos conjuntos, y diez años después los que han quedado, los transformados, se saludan con sonrisas jactanciosas de inteligencia en el apogeo de la vida: Desplain, el famoso médico; Rastignac, el ministro; Bridau, el gran pintor, mientras la pesada rueda ha aplastado a Louis Lambert y a Rubempré. (Zweig, 2011, p. 14).

No es casualidad que la asociación de Zweig entre los procesos sociales y químicos concuerde con el “desvanecimiento” de Marx. Según Zweig, Balzac estudió química con Cuvier y de Lavoisier y de ellos extrapoló al campo social y político los procesos químicos y múltiples de acciones, reacciones, separaciones, concentraciones, disoluciones y cristalizaciones, es decir, encontraba todos estos procesos en la estructura misma de la sociedad; todo individuo absorbería su identidad particular de la atmósfera que lo envolvía en determinado momento y a su vez tal atmósfera exterior condicionó tanto su mundo exterior como el interior. La mezcla del condicionamiento de ambos mundos produciría entonces las reacciones antes mencionadas. Qué mejor ejemplo de todo ello que *Chez Vauquer*.

En *Chez Vauquer* se encontrón los prototipos fundamentales de un tipo de pasión particular que estimulaba a Balzac. Una pasión dirigida a «describir la energía dirigida hacia un fin como expresión de la voluntad consciente de vivir, no en sus efectos, sino en sí misma». (Zweig, 2011, p. 16). Se trató, pues, de una pasión monomaniaca, que, según Zweig, concibe el mundo en tanto único símbolo, fijándose (y fijándole al mundo) un sentido específico. Es decir, un tipo de pasión subyacente a aquellos hombres que *son* completamente algo y que se aferran con todo su ser a ese algo, ya sea el amor, el arte, la codicia, la entrega, la intrepidez, la política, la amistad. Los llamados *hommes à passion*:

Todo sentimiento instigado a convertirse en monomanía somete a los demás, les roba el agua y los deja marchitarse; pero absorbe todas sus cualidades excitantes. Todos los matices y peripecias del amor, celos y aflicción, tedio y éxtasis, se reflejan para el avaro en la pasión por el ahorro, para el coleccionista en la fiebre de coleccionar, pues la perfección absoluta une la suma de todas las posibilidades del sentimiento. La intensidad de una pasión exclusiva abarca en sus emociones toda la variedad de afanes desatendidos. Aquí comienzan las grandes tragedias de Balzac (Zweig, 2011, p. 18).

Se trató, de este modo, de escribir las tragedias de cada una de esas pasiones en tanto se terminaban representando como fuerzas motrices, tal como sucedió en el caso particular de la vida de Balzac. Su rutina de acostarse a las 8 de la noche, dormir 4 horas, despertarse a medianoche y hacer resurgir su mundo creativo durante 10 o 12 horas no fue más que un reflejo de tal fuerza motriz. De esa pasión. No deja de sorprender, sin embargo, que su trabajo constante no se haya dado a partir de una actitud particular semejante a la de Zola en su intención de estudiar y experimentar el todo que se buscaba

representar. Sus métodos no eran los de Zola o Flaubert, que revolvía diccionarios y bibliotecas para sacar una frase:

Balzac regresaba rara vez al mundo situado fuera del suyo, permanecía encerrado en su alucinación como en una cárcel, clavado al potro de tortura del trabajo, y lo que traía consigo cuando emprendía una de sus fugaces excursiones a la realidad, cuando iba a pelearse con su editor o a entregar las galeras a la imprenta, o a comer en casa de un amigo, o a hurgar en las tiendas de *bric-à-brac* de París, era más bien confirmación que información. (Zweig, 2011, p. 25).

Lo que los naturalistas se propondrían expresar fielmente, Balzac lo sabía sin necesidad de haberlo estudiado a partir de un método casi que positivista. Para cuando comenzó a escribir sabía lo que necesitaba sobre los procesos, batallas bursátiles, especulaciones de terrenos o económicas, artimañas de artistas, funcionamientos de locales. Conocía la provincia y París. Era el *connaisseur en flânerie*, es decir, aquel que conocía todo inmediatamente a partir de una única presencia; conocía todo, desde cuánto podría costar una hectárea hasta las características de la llamada «vida elegante»:

Logró escribir la presión atmosférica de su época, la situación espiritual, el cambio de las fuerzas comunes que animan a millones de moléculas, las acoplan y las dispersan de nuevo. Meteorólogo de las corrientes de aire sociales, matemático de la voluntad, químico de las pasiones, geólogo de las formas nacionales primitivas, sabio enciclopédico que penetra y ausculta con todos los instrumentos el cuerpo de su época, y a la vez coleccionista de todos los hechos, un pintor de sus paisajes, un soldado de sus ideas: ser todo esto fue la ambición de Balzac, y por esta razón el novelista registraba tan incansablemente tanto las cosas grandiosas como las infinitesimales. (Zweig, 2011. P. 27).

Se trató de un genio capaz de describir un momento en que, tal como lo comprendió Marx, las cosas se apreciaban en la medida de un valor rentable particular, las pasiones por su el sacrificio material que pudieran implicar, y las personas por los ingresos a los que accedieran por distintos modos. El dinero se convirtió en la fuerza motriz mientras todo se desvanecía.

1.4 Transiciones. Zola, Huysmans y el decadentismo.

Del mismo modo que no se puede afirmar con absoluta seguridad que periodos históricos como la Edad Media «inician» o «terminan» en determinada fecha (pues esas fechas siempre son, a lo sumo, puntos de referencia transitorios que sirven a fines historiográficos), suele ser difícil establecerle fronteras concretas a las «escuelas» estéticas o literarias como el simbolismo y el decadentismo a partir de distinciones meramente históricas o conceptuales, pues la historia de fenómenos como el simbolismo es, en palabras de Valéry (1995) «una historia del espíritu»; una historia que no se desarrolla basada en pensamientos, impresiones, y reacciones individuales:

[...] es una historia especialmente viva, porque la reconstrucción de una historia del espíritu es la reconstrucción de individuos aislables, tomados uno a uno, no en masa. Trata de restituir singularidades y no unidades, tomados uno a uno, no en masa. Trata de restituir singularidades, y no unidades humanas en cantidades y formas estadísticas, que es la forma de considerar al hombre que tiene la historia ordinaria. Es especialmente viva en el sentido de que considera como acontecimientos los acontecimientos interiores, las reacciones personales; para ella una idea tiene la importancia que tiene una batalla para la otra historia; un hombre de condición modesta, casi desconocido, alcanza en ella la grandeza de un héroe,

el poder de un déspota, la autoridad de un legislador. Transcurre todo en el dominio de lo sensible y de lo inteligible, y se analizan impresiones, pensamientos, reacciones individuales. (Valéry, 1995, p. 262).

Es así que para Valéry la concordancia en la «unidad» que llegan a componer fenómenos como el simbolismo no reside en una concordancia estética, sino ética (frente al mundo antes referido, en este caso); «la Estética los dividía y la Ética los unía» (p, 263).

Entre el naturalismo y el impresionismo, por ejemplo, (y si bien fueron fenómenos con sus particularidades específicas frente a otros) suele ser complejo establecer tajantemente tales fronteras. Del mismo modo que respecto a periodos históricos, esas transiciones nunca son rotundas, sino que se dan a partir de cambios paulatinos, estilísticos y, en cierta medida, «actitudinales» frente a entornos sociales y políticos; de allí la afirmación de Valéry.

Es así que se comprende cómo debajo de la superficie del capitalismo iban ocurriendo cambios inicialmente imperceptibles, aunque importantes. En 1857, por ejemplo, se publicaron *Las Flores del Mal* mientras las formas poéticas se mantenían aparentemente sin ninguna alteración; se seguían manteniendo en pie los viejos preceptos a partir de cuartetos, sonetos, serventesios en la poesía. Con Baudelaire surgiría, sin embargo, una suerte de hallazgo de extrañas representaciones de lo dado. De allí que T.S Eliot (1930) afirmara décadas después:

No es sólo su uso de las imágenes de la vida común, no son sólo las imágenes de la vida sórdida de una gran metrópoli, sino la elevación de tales imágenes a primera

intensidad —presentándolas tal como son, pero haciéndolas representar algo más— lo que ha hecho de Baudelaire el creador de una vía de escape y expresión para otros hombres. (citado por Bermann (1988), p. 125).

A partir de la elevación de esas imágenes (influido por las de Poe), iba surgiendo un «ambiente de crisis llevó a una renovación de las tendencias idealistas y místicas y origina, como reacción contra el pesimismo imperante, una fuerte corriente de fe. Y es sólo en el curso de esta evolución cuando el impresionismo pierde su conexión con el naturalismo y se convierte en una nueva forma de romanticismo, sobre todo en literatura» (Hauser, 1951, p. 195)

Fue inevitable, pues, que aquel cambio incesante promulgado por Marx deviniera tanto en un cambio de modas como de los criterios del gusto estéticos. El naturalismo, antes de convertirse en una nueva forma de idealismo que encarnó el decadentismo, fue para Zola «el movimiento de la inteligencia del siglo» (Zola, 1888, p. 88), es decir, aplicar a la literatura la revolución del método experimental de las ciencias en tanto sustitución de la autoridad personal por determinado criterio científico. Tal sustitución obedece a la única autoridad de los hechos particulares y observables. Fue inevitable entonces que el propio Zola comprendiera de ese modo la obra de Balzac, en tanto, según entiende, este procedió por medio del análisis inmediato de la experiencia:

Los orígenes de nuestra novela contemporánea se encuentran en Balzac y Stendhal, y en ellos hay que buscarlos y consultarlos. Ambos escaparon a la locura del romanticismo, Balzac lo hizo a pesar suyo, Stendhal por una resolución de hombre superior. Mientras que

se aclamaba el triunfo de los líricos, mientras que Victor Hugo era consagrado estrepitosamente como rey literario, ambos morían en la miseria, casi oscuramente, en medio del desdén y de la negación del público. Pero dejaban en sus obras la fórmula naturalista del siglo y llegó el momento en que toda una descendencia crecería sobre sus tumbas mientras que la escuela romántica se moría de anemia y sólo quedaba encarnada por un anciano ilustre al cual el respeto impediría decir la verdad. (Zola, 1888, p. 174).

Zola afirma esta procedencia de la fórmula naturalista del siglo en tanto para él Balzac y Stendhal «hacían para la novela la investigación que los sabios hacían para la ciencia. Ya no imaginaban, ya no narraban. Su tara consistía en tomar al hombre, disecarlo, analizar su carne y su cerebro.» (p. 174). De este modo fue inevitable que encontrara en Flaubert un heredero de estas fórmulas al tiempo que reaccionaba a la influencia romántica de la que buscaba apartarse el naturalismo que se proponía, sobre todo, aplicar a las novelas un carácter tan impersonal como científico. Desaparece entonces el personaje considerado como «héroe». El escritor naturalista se convirtió, sobre todo, en un positivista. De allí que el naturalismo pueda comprenderse como «el progreso de lo general a lo particular, de lo típico a lo individual, de la idea abstracta a la experiencia concreta, temporal y espacialmente determinada» (Hauser, 1951, 175).

El naturalismo se convirtió en un incremento marcado de los elementos de representación de los medios técnicos y consecuentemente su crisis fue la crisis de la concepción positivista del mundo. A partir de entonces surge la obra de Huysmans. Para Hauser la crisis comienza alrededor de los años 1870 con los enemigos del materialismo,

el progreso científico y que comprenden el estado actual de la sociedad y la cultura como una mera mecanización sin alma:

Es parte de la enfermedad romántica del siglo, y el naturalismo de Zola, al que la generación de 1885 maneja como víctima propiciatoria, representa realmente el único intento serio, aunque insuficiente, de superar el nihilismo que se había apoderado de las almas. La situación literaria está dominada en los últimos años del decenio del ochenta por los ataques contra Zola y la disolución del naturalismo como movimiento predominante. (Hauser, 1951, 208).

Esa enfermedad romántica del siglo se propondría investigar lo desconocido o incognoscible. Comienza entonces el descubrimiento de Baudelaire, y de los llamados «simbolistas». Más allá de las denominaciones de escuelas, la mayoría de los autores tendrían en común un esteticismo particular que, según Hauser (1951) tendría por señales características una «actitud pasiva, meramente contemplativa, ante la vida, la fugacidad y la ausencia de todo compromiso de las vivencias y del sensualismo hedonístico» (p. 211) que pasan a ser los criterios del arte del momento. Tal esteticismo, (tanto por las características enunciadas por Hauser como por esa ética en común que proponía Valéry) pasó a tener consecuencias inmediatas en la comprensión de la obra de arte que deja de ser considerada

[...] no sólo como finalidad, no sólo como juego suficiente por sí mismo, cuyo encanto es natural que sea destrozado por todo objetivo extraño, ajeno a la estética, no sólo como el más bello regalo de la vida, para cuyo disfrute hay que prepararse previamente con

una entrega total, sino que, en su autonomía, en su falta de consideración para todo lo que está fuera de su propia esfera, se convierte en modelo de la vida, o sea de la vida de un diletante, que ahora, en la valoración de poetas y escritores, comienza a desplazar a los héroes espirituales del pasado y se convierte en figura ideal del *fin de siècle*» (Hauser, 1951, p. 211).

De tal modo, el artista de fin de siglo se proponía «hacer de su propia vida una obra de arte»; una obra de arte preciosa e inútil (en el sentido del siglo), que se desarrolla libremente y que, sobre todo, se consagrará a la belleza. De allí la calificación constante de «estetas». La obra de arte se convirtió en una alternativa a las desilusiones de la vida y una realización posible de la existencia misma, pero tal conversión

[...] no significa que la vida opere de manera más bella y conciliadora en las formas del arte, sino que, como piensa Proust, el último gran impresionista y hedonista estético, sólo a través de la memoria, la visión y la experiencia estética llegan a ser realidad plena» (Hauser, 1951, p. 212).

Es decir, solo a través de la memoria de la experiencia vivida es cuando estamos presentes en tales vivencias; no tanto en el momento en el que la estamos viviendo, sino cuando no somos actores en ellas, cuando somos espectadores que recuerdan, que crean arte a partir de lo que presenciamos a través de la memoria.

Surge de ese modo un esteticismo moderno en tanto concepción del mundo, un mundo ante el que el hombre asume una actitud pasiva y contemplativa frente a la vida. A partir de tal contemplación estética el artista juzga y valora la existencia misma desde

el punto del arte, más allá de la voluntad y los apetitos particulares. Se manifiesta, pues, un ideal desarrollado por el temperamento artístico en el que, a decir de Hauser (1951) «la realidad constituye simplemente el sustrato de las vivencias estéticas. El mundo civilizado es para esta concepción un inmenso estudio de artista, y el mejor conocedor del arte es el propio artista» (p, 212). Evidentemente en este esteticismo, en tal actitud frente a la vida, el mundo y el arte entran tanto Des Esseintes como el propio Huysmans.

Ambos, a partir de esa estética del mundo, desarrollan un cultivo interno del arte en el que la vida misma se presenta como obra de arte. En la medida en que la vivencia formal del mundo se convierte en objeto del arte, la naturaleza (pura, exenta de la contaminación de la atmósfera del siglo XIX) se hace menos atractiva estéticamente (es decir, se supera el ideal de la Naturaleza romántica), y el ideal mismo de naturaleza se transfiere al de lo artificial. Ello explica entonces el desprecio de Huysmans por la naturaleza y la inclinación de Des Esseintes por las plantas artificiales. Para el decadentismo la naturaleza se presentó como un entorno en sí mismo feo

[...] vulgar, informe, y sólo por el arte se vuelve agradable. Baudelaire odia el campo, los Goncourt descubren en la naturaleza una enemiga, y los estetas posteriores, principalmente Whistler y Wilde, hablan de ella en un tono de ironía despectiva. Es el fin de la pastoral, del entusiasmo romántico por la naturaleza y la fe en la identidad entre naturaleza y razón. La reacción contra Rousseau y contra el culto del estado natural que proviene de él encuentra aquí su conclusión definitiva. Todo lo simple y claro, todo lo instintivo y no refinado pierde su valor; se resalta la conciencia, el intelectualismo y la

innaturalidad de la cultura. Se descubren la visión de la cultura y las funciones intelectuales en el proceso de la creación artística (Hauser, 1951, p. 213).

De este modo, el entusiasmo por la artificiosidad de la vida implicaba necesariamente la elección de una vida «artificial», pues la vida (en la atmósfera del s. XIX), no podía ser tan bella como la ilusión, al tiempo que todo intento de realización en esa realidad (que se desvanecía constantemente) implicaba necesariamente una depravación moral. Sin embargo, el esteta (o el decadente) no huye de esa realidad hacia la naturaleza como algunos románticos, sino hacia un mundo artificioso, constituido por el artista y, en tal medida, más sublime. Esta huida, al mismo tiempo y en el caso de decadentes como Des Esseintes, debe tomarse de modo literal. *A rebours* (1884) se convertiría en el documento esencial de ese esteticismo receloso que intenta reemplazar el mundo moderno y la concepción de la naturaleza por un modo de vida integral que sustituye la práctica por la vida intelectual:

Des Esseintes, el famoso héroe de la novela, prototipo de todos los Dorian Gray, se aísla tan herméticamente del mundo que ni siquiera se atreve a emprender un viaje, porque teme ser engañado por la realidad. Es el mismo objetivismo paralizador y hostil a la vida que se expresa en el hastío de la naturaleza propio del esteticismo. «El tiempo de la naturaleza — dice Des Esseintes— ha caducado; ha agotado definitivamente la paciencia de los espíritus delicados con la repugnante monotonía de sus paisajes y su cielo.» Para estos espíritus no hay más que un camino: independizarse por completo y sustituir la naturaleza por el espíritu y la realidad por la ficción. Esto significa para ellos torcer todo lo que ha tenido un desarrollo natural, retorcer todos los instintos e inclinaciones naturales hacia sus contrarios. Des Esseintes vive en su casa como en un convento, no visita a nadie ni recibe a nadie, no escribe

ni recibe cartas, duerme durante el día y lee, fantasea y especula durante la noche; se crea sus «paraísos artificiales» y renuncia a todo lo que proporciona placer a los comunes mortales. Idea sinfonías en colores, perfumes, bebidas, flores artificiales y gemas raras, pues los medios de su acrobacia espiritual han de ser raros y costosos. Naturalmente, barato, insípido y plebeyo son sinónimos en su vocabulario. (Hauser, 1951, p. 215).

Sin embargo, la reclusión de Des Esseintes no se debe confundir con el modo en el que los anacoretas medievales se sustraían al mundo; el *ennui* decadente carece del espíritu cristiano del anacoreta, aunque ambos tengan fines (tal vez) similares. El *ennui* del decadente es, más bien, cierto sentimiento de hastío frente a una existencia monótona y vulgar, propia del siglo en el que, como se ha insistido, todo se desvanece. Para 1880 se comenzó a designar todas estas características bajo la palabra “decadencia”. Des Esseintes, necesariamente, se convertiría en el prototipo del *décadent*. Sin embargo, el concepto mismo de decadencia poseía características que no siempre estaban contenidas en el esteticismo;

[...] el declinar de la cultura y el sentimiento de crisis, esto es, la conciencia de encontrarse al final de un proceso vital y ante la disolución de una civilización. La simpatía hacia las antiguas culturas, cansadas y refinadas, hacia el helenismo, hacia el último período romano, el rococó y el viejo estilo «impresionista» de los grandes maestros pertenece a la esencia del sentimiento de decadencia. Es cierto que la sensación de estar ante un cambio de la historia de la cultura se tuvo ya con anterioridad; pero en tanto que hasta aquí se lamentaba el destino de pertenecer a una cultura envejecida, como hacía por ejemplo Musset todavía, ahora se une al concepto de la existencia vieja y cansada, del exceso de cultivo, y de la degeneración, la idea de una aristocracia espiritual. Se apodera de los hombres una auténtica

embriaguez de ruina, una sensación que tampoco es nueva ya, pero que ahora es mucho más fuerte que nunca. (Hauser, 1951, p. 217).

Evidentemente en todo el declinar cultural y el sentimiento de crisis en los que la conciencia se comprende al final de un proceso vital (en el que a su vez la civilización se desvanece), hay conexiones directas con el tedio byroniano y con la predilección mortal del romanticismo. Según Hauser (1951), el abismo que atrae tanto a románticos como a decadentes dirige al mismo placer de destrucción y de autodestrucción. «Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où»⁶, escribiría Baudelaire en *le Gouffre*, (El abismo). A decir de Descaves (1918), Huysmans «marchando a tientas, acabó por descubrir la existencia de viejas ventanas condenadas, y rompiendo sus maderas, se asomó en el vacío» (p. 26), es decir, Huysmans y los decadentes se asomaron a ese «*on ne sait où*» de Baudelaire, a ese abismo, en él encontraron todas las características referencias por Hauser y, el casos como el de Barbey y el de *La-bas*, el satanismo, el ocultismo, el libertinaje sacrílego, las leyendas sanguinarias, La Misa Negra. A partir de todo ese abismo, sin embargo, Huysmans fue acercándose a una conversión no tanto católica sino, en sus aspiraciones, mística:

El abismo, que era para el cristiano el pecado, para el caballero el deshonor y para el burgués la ilegalidad, es para el decadente todo aquello para lo que él no posee un concepto, una palabra y una formulación. De aquí su desesperada lucha por la forma y su insuperable horror por lo informe, lo no domado y lo natural. De aquí su predilección por las épocas que

⁶ «Todo, pleno de un vago horror, llevando no sabemos a dónde»

tuvieron a su disposición más formulaciones, aunque no siempre las mejores, que tuvieron para toda una palabra, aunque con frecuencia sólo imprecisa. (Hauser, 1951, p. 218).

De allí, que, siguiendo los planteamientos de Hauser (Idem) el “*Je suis l’empire à la fin de la décadence*” de Verlaine, se convierta en característica de la época, y, al mismo tiempo, en el planteamiento pertinente de la palabra definitiva que termina prestando carácter de programa cultural a lo que hasta ese momento era expresión de un simple ambiente de crisis que se iba desarrollando. Pocos años después surgió el manifiesto simbolista como propuesta programática propiamente dicha, tal como se hizo frecuente entre las vanguardias. Sin embargo, el decadentismo (más allá de las limitadas propuestas programáticas de Bajó y su recelo para desligarse del simbolismo de Moréas), fue una posibilidad eminentemente simbolista:

La decadencia se nutre sin duda del realismo científico zoliano, pero es también, como ya he apuntado, simbolista. Porque la observación, la descripción, la percepción del personaje enseguida se hace misteriosa, sugerente, simbólica. La imaginación sustituye a la documentación. La escritura decadente es el punto de arranque de la modernidad en cuanto que no afirma, sino que sobre todo sugiere un mundo posible. La conciencia del héroe no se define de manera cerrada y definitiva, sino que conserva toda una serie de posibilidades, una intimidad ilimitada. La palabra pierde su transitividad para intuir una inmensidad. El lenguaje no progresa, sino que se mueve en una especie de espiral que dibuja un texto, que se lee, se interpreta, sin fin. La palabra no sólo expresa, sino que sugiere en el lector una representación mental más o menos compleja. (Rosa de Diego, 2000, p. 60).

Esta actitud decadente, al tiempo que reivindicaba la sensibilidad y el imaginario frente al realismo y el positivismo zoliano, introducía en el arte el símbolo como vehículo esencial. Tal introducción se daba, necesariamente, a partir de la comprensión de lo limitado y lo insuficiente del lenguaje convencional, al tiempo que se afirmaba la necesidad de traducir una realidad que escapa a la percepción ordinaria:

Muchos autores, en efecto, como Guy Michaud (1961), consideran que decadencia y simbolismo son dos etapas de un mismo movimiento. Es cierto que algunos autores decadentes y simbolistas coinciden durante unos años. Ciertamente es también que el pesimismo, el misterio, el desprecio de la acción son algunas de las tendencias decadentes que iban a fundirse con el idealismo metafísico de los simbolistas. (Rosa de Diego, 2000, p. 60).

Se puede considerar entonces que si bien las obras «decadentes» no pertenecieron a un movimiento propiamente dicho o no se formularon en una doctrina programática (en la que el programa antecede a la obra de arte), la obra tanto de Baudelaire como de Huysmans y demás, se convirtieron en una forma de «apertura» a determinadas tendencias como el simbolismo en tanto escuela propiamente dicha. De allí que Dujardin (1936) afirme: “Le symbolisme ne se forma guère qu'à partir de l'année 1886: les décadents furent les précurseurs des symbolistes; mais beaucoup de symbolistes commencèrent par être des décadents, et le décadentisme ne fut que le bouillonnement

éphémère avant-coureur du grand mouvement poétique qu'a été le symbolisme"⁷
(p.21).

Una parte fundamental de esa efímera ebullición poética que menciona Dujardin fue, evidentemente, la obra de Huysmans. «El estado de las cosas pías y el estado de los espíritus inquietos entre 1880 y 1900 están, de algún modo, representados y definidos en las tres obras principales de Huysmans», afirmó Valéry (1995, p. 309). Esas tres obras, serían, evidentemente *Là-bas*, *En Route*, y *A rebours*.

1.5 Huysmans y sus obras; dos etapas, dos «movimientos del espíritu»

Si bien para 1880 Huysmans ya había publicado *Le Drageoir aux épices*, *Marthe*, *Les Sœurs Vatard* y *Sac au dos*, *Croquis Parisiens*, es solo a partir de 1881 que comienza la etapa fundamental de su producción literaria. Esto en la medida en que, por ejemplo, para 1877, en textos como *Émile Zola et l'Assommoir*, Huysmans aún hacía una defensa empedernida del naturalismo considerándolo el estilo narrativo más pertinente para describir las realidades del mundo contemporáneo. Dos años después publicó *Les Sœurs Vatard*, dedicada a Zola y, en determinada medida, su obra más naturalista en lo que a descripción de ambientes y costumbres se refiere. A pesar de ello, desde ese momento aparecería el personaje-artista, el pintor Cyprien Tibaille, una suerte de artista

⁷ El simbolismo no se formó sino a partir del año 1886: los decadentes fueron los precursores de los simbolistas; pero muchos simbolistas comenzaron por ser decadentes, y el Decadentismo fue sólo la efímera ebullición del gran movimiento poético que fue el simbolismo.

bodeleriano, esteta, y en el que Huysmans comenzó a reflejar un tipo de trasposición biográfica a la novela que se hó frecuente en su obra.

En 1880 publica *Croquis Parisiens*, una serie de relatos donde, de nuevo, se representan determinadas impresiones propias de París en tanto urbe. Allí la influencia baudeleriana convive con determinados preceptos naturalistas. Un año después publicó *En Ménage*, donde se representan directamente algunas de sus preocupaciones fundamentales; una de ellas, registrada por Valéry (1995), las mujeres. De nuevo el protagonista es un artista que, adelantándose a la actitud propia del Durtal de *La-bas*, condenará, en múltiples elucubraciones con su amigo más cercano, lo que consideran la mediocridad inmanente al materialismo burgués de la época. Los personajes de *En Ménage*, sin embargo, terminarán por acomodarse a determinadas convenciones sociales.

Solo a partir de entonces el distanciamiento respecto al naturalismo se hace patente, en primera medida, desde su producción crítica en *L'art moderne* iniciada en el 79. Allí condenará los gustos que en su juicio pululaban en una época profundamente conformista, marcada por un academicismo y realismo absolutos. Se trata, pues, de una actitud y una serie de consideraciones cercanas a las representadas en *La Obra*, de Zola. En un juego mental posible bastante particular, podría considerarse que Huysmans se convertiría en un defensor de Cezanne, es decir, de Lantier y de los impresionistas (los plenaristas de Lantier). Al tiempo, comienza a valorar las obras de Moreau y Odilon Redon que años después serían fundamentales en *A Rebours*.

Es así que para 1880 Huysmans no solo se había alejado casi completamente de los preceptos naturalistas de Zola en búsqueda de una expresión propia sino que también se fue consolidando como un autor fundamental dentro de la literatura francesa del momento, al tiempo que tendría una producción literaria incansable, publicando una obra casi que cada año entre el 80 y el 92, y si bien entre la publicación de cada obra pareciera no existir mayor periodo de tiempo que permitiera consolidar las bases de la nueva propuesta, cada obra se consolidó como una suerte de preliminar a la posterior, en un proceso que, en su primera etapa, «concluiría» en su obra maestra; *A Rebours*. Las obras posteriores marcaron lo que considerarse una segunda «etapa» en la producción literaria de Huysmans, al tiempo que una suerte de segundo «movimiento» del espíritu; esto es, el paso paulatino al paroxismo de la conversión en el 90.

De tal modo, la primera etapa de la obra de Huysmans (ese primer «movimiento del espíritu») comenzó con la publicación de *À vau-l'eau* (A la deriva) en el 81. Folantin se convertiría en el primer «alter ego» inmediato de Huysmans tanto en sus aspectos inmediatos y vivenciales (un funcionario gris soltero), como en los más profundos (sus predilecciones y aversiones y su acercamiento a una espiritualidad particular).

Solo a partir de una revisión biográfica pondrían determinarse los alcances concretos de ese «alter ego» en la medida en que Folatin se presentó, sobre todo, como un hombre profundamente insatisfecho en sus aspiraciones y que terminó por dejarse llevar, por quedar a la deriva de la vida misma. De tal modo, la semejanza que Gourmount encontró entre Huysmans y Folantin, como ya se mencionó, es tan evidente como

pertinente en tanto el carácter fundamental de esta similitud es que, para el propio Gourmount, en el momento en que conoció a Huysmans este «commençait à devenir le Folantin de l'Église» (Gourmount, 1924, p. 13). Es decir, la afirmación de que para el fin del 1889 Huysmans comenzaba a convertirse en una suerte de «Folatin de la Iglesia» se hace profundamente significativa en la medida en que Gourmount considera ese segundo «movimiento del espíritu» (es decir, la conversión religiosa), como una consecuencia inmediata de ese primer momento marcado por *À vau-l'eau*, esto es, por ese carácter decadente *flaneur* contenido en Folantin. (Huysmans, A la deriva, 2006)

Es así que, del mismo modo que la insatisfacción total de Folantin por su tiempo y las costumbres de este, la de Huysmans se dirigiría, según Gourmont, a lo que consideraba las falsificaciones de las materias sacramentales, los fraudes que corrompían la belleza y sinceridad de la ceremonia religiosa, conduciendo a una fatuidad absoluta en la mayor parte de las misas, donde el pan y el vino se ofrecían adulterados. A juicio de Huysmans, al adulterarse el pan y el vino, Dios inevitablemente se negaba a descender a los altares, asqueado por la adulteración de los elementos litúrgicos. Folantin, por su parte, consideraba el París de su época sumergido en una suerte de adulteración de los elementos más bellos o sublimes de una época que terminó. Esa adulteración llegó incluso, a juicio de Folantin, a la concepción del amor y la sensualidad propiamente dichas:

Ahora los amores estaban definitivamente acabados; los impulsos, perfectamente reprimidos; los jadeos, los ardores, habían sido sustituidos por una continencia y una paz

profundas; pero, ¡qué vacío abominable había impregnado su existencia desde el momento en que los asuntos de la sensualidad habían dejado de tener sitio en ella! (Huysmans, 2006, p. 21)

Esa adulteración conduciría a que los cafés, las calles, los teatros, y la existencia misma en la urbe resultaran intolerables:

¡De aquí a diez años, en las aceras del quai no habrá más que cervecerías y cafés!
¡Ay, París se está convirtiendo definitivamente en un Chicago siniestro!». Y, embargado por la melancolía, el Sr. Folantin se repetía a sí mismo: «¡Aprovechemos el tiempo que nos queda antes de la invasión definitiva de la espantosa ordinariez del Nuevo Mundo!»
(Huysmans, 2006, p. 23)

Al tiempo, el «desvanecimiento» perpetuo propio del siglo XIX conduciría paulatinamente a hombres como Folantin en una serie de sensaciones que a su vez devendrían en el *ennui*:

Todo había desaparecido; se acabaron los follajes de setos, los árboles; ya no había más que interminables bloques de viviendas que se perdían en el horizonte. En aquel nuevo París el Sr. Folantin experimentaba una sensación de malestar y de angustia. (Huysmans, 2006, p. 33)

Ante una existencia intolerable, la única alternativa posible que queda es acudir a un escepticismo fundamentado en un tipo de melancolía particular; el *ennui*:

Habría que esperar a la primavera», se decía el Sr. Folantin para animarse; pero semana a semana —al tiempo que su cuerpo, deplorablemente alimentado, acusaba el

hambre— su energía se doblegaba. Desapareció su alegría; volvió a ser oscura su morada; el cortejo de las viejas angustias se cernió de nuevo sobre su inactiva existencia. «Si por lo menos tuviera alguna pasión; si me gustaran las mujeres, o el trabajo, si me gustara el café, el dominó, las cartas, podría jamar fuera —rumiaba—, porque no esté nunca en casa. Pero es que, ¡ay!, no me divierto con nada, no me interesa nada; y, encima, mi estómago se arruina. No debería decirlo, pero la gente que, teniendo dinero para comer, no puede hacerlo por falta de apetito es tan digna de lástima como la que no tiene un céntimo en el bolsillo para calmar el hambre». (Huysmans, 2006, p. 42)

El *ennui*, más que un estado del espíritu, fue, sobre todo (para hombres como Folantin), el síndrome particular de una modernidad que producía inevitablemente hastío y cansancio. Paradójicamente, en ese mismo síndrome se encontrón algunos de los logros artísticos más representativos de la segunda mitad del siglo XIX. Algunos de esos logros artísticos, sin embargo, implicaron necesariamente una postura particular del artista frente a su tiempo. La situación de Folantin para el final de la corta novela coincidiría con la de algunos periodos de la vida de ciertos artistas de la época:

El Sr. Folantin bajó de la casa de aquella chica profundamente asqueado y, cuando iba hacia su casa, abarcó en una sola visión el horizonte desolado de su vida; comprendió la inutilidad de los cambios de ruta, la esterilidad de los arranques y de los esfuerzos; «lo que hay que hacer es dejarse ir a la deriva; Schopenhauer tiene razón —se dijo—: “la vida del hombre oscila como un péndulo entre el dolor y el hastío. Así que no tiene ningún sentido acelerar o retrasar el vaivén de la péndola; lo único que se puede hacer es cruzar los brazos y tratar de dormir; cómo me equivoqué cuando quise modificar los hechos del pasado, cuando quise ir al teatro, fumar algún buen cigarro, tomar tónicos y visitar a una mujer; cómo me

equivocé cuando dejé de ir a un mal restaurante para ir a otros no menos malos, ¡y todo para encallar en los inmundos volovanes de una pastelera!”». (Huysmans, 2006, p. 49).

Dos años después de todo ese proceso de representación, y habiendo publicado en el 82 *L'art moderne*, Huysmans publicó en el 84 su obra maestra; *A Rebours*. Se trató, evidentemente, del paroxismo de la serie de propuestas iniciadas en *Folantin*, así como de su ejercicio crítico hasta el momento. A principios del 82 se propone entonces escribir una novela corta enfocada tanto en la actitud de Folatin como en un tipo de refinamiento estético bastante particular que, a su vez, funcionara como rechazo al materialismo y vulgaridad social del momento. De igual modo, el procedimiento a seguir en la novela sería una sistematización de algunas ideas estéticas de Baudelaire. A su vez, las implicaciones directas de la herencia naturalista para la construcción de la novela serán tratadas en las páginas siguientes, así como su forma, construcción, y sentido.

Cabe mencionar la influencia decisiva que tendría *A Rebours* para la construcción de *En rade* (1886). En *A Rebours* se hace evidente tanto una dimensión ética como una estética del comportamiento y de las ideas de Des Esseintes. Una dimensión fundamentada en un pesimismo heredero de Schopenhauer. Se trata, pues, de un pesimismo social y moral que deviene en una concepción particular del mundo, la vida, y la fe. Parte del problema de la fe se dirigirá en tanto búsqueda constante de Absoluto por medio del aspecto estético y moral de la fe religiosa. El pesimismo moral se imbricó entonces con la esperanza a partir de la fe, una fe que, sin embargo, resultará inaccesible para Des Esseintes. Remy de Gourmont (1924) reconocerá, al tiempo, algunas de estas características en la mayoría de personajes de Huysmans:

«En cada una de sus novelas—afirma Remy de Gourmont—hay como protagonista un señor que se aburre, busca mejorar su vida y nunca lo consigue. Todos son pesimistas, hasta aquellos que creen inspirados por la fe católica; y todos acaban por sufrir una gran decepción, hasta el mismo obispo de su última obra. Que el deseo final sea arreglarse una pequeña existencia mediocre pero soportable, ó establecerse definitivamente en la vida religiosa, la conclusión es la misma; hay que renunciar en el último momento á la esperanza, y, como el lamentable señor Folantin, «volver al viejo bodegón, regresar al terrible corral de ganado» (p. 25)

Parte de ese pesimismo social y moral se dirigiría a las condiciones que rodean al protagonista caso de *En Rade*, concretamente su posición contra los campesinos. Allí representó su odio a estos, a su juicio menos laboriosos y más felices que los obreros de la urbe. Este odio provendría del ejercicio crítico del propio Huysmans (tal como la mayoría de las predilecciones y desprecios de la mayoría de sus personajes).

Considerando falsos los campesinos pintados por Millet, Huysmans afirmó:

Cuando representa á un labriego agotado de fatiga, apoyándose en un azadón, mirando vagamente ante él con las pupilas muertas, este pintor miente, porque ya es llegada en verdad la hora de decirlo en voz alta: el campesino reventando de necesidad, aullando de miseria sobre el surco, no existe (citado por Blasco Ibáñez, 1918, p. 17)

El rechazo de Huysmans por la vida campesina significó, al tiempo, el rechazo por la naturaleza idílica románica, al tiempo que realizó una contraposición entre la vida pastoril y la del obrero en la urbe: «¿Cuándo, además, conoce el obrero parisién las conversaciones prolongadas á lo largo de los caminos, las meriendas rústicas, los largos

descansos después de la siembra, todos esos pretextos de espera y reposo que abundan en la vida de los labriegos?» (citado por Blasco Ibáñez, 1918, p. 18) Sin embargo, esta contraposición implica, por un lado, el rechazo de la naturaleza idílica romántica y, por el otro, el poder sumergirse entre la gente común y sus afanes a pesar de que se desprecie al hombre moderno. De allí que no haya que confundir tal sumersión con una simpatía, sino que debe comprenderse en los mismos términos que lo hizo Baudelaire, según Hauser (1951). Para Hauser, Baudelaire, tal como Balzac, no fue un artista que se esforzaba por distanciarse de la gente común, sino que se sumergía entre ella en la búsqueda constante de una suerte de «heroísmo oculto de esa vida» (p. 138). Según Hauser, Baudelaire encontrará en ese heroísmo la fluidez y la gaseidad propias de la vida moderna:

Finalmente, es fundamental observar el uso que hace Baudelaire de la fluidez («existencias flotantes») y la gaseidad («Nos envuelve y empapa como una atmósfera») símbolos distintivos de la vida moderna. La fluidez y la volatilidad se convertirán en cualidades primordiales de la pintura, la arquitectura y el dibujo, la música y la literatura conscientemente modernistas que emergerán a finales del siglo XIX. (p. 138)

Es así que, según Baudelaire, el arte moderno debería implicar en la vida moderna un artista que debía, sobre todo

[...] levantar su hogar en el corazón de la multitud, en medio del flujo y el reflujo del movimiento, a mitad de camino entre lo fugitivo y lo infinito», en medio de la muchedumbre metropolitana. «Su pasión y su profesión, serán *desposarse con la multitud*» —[«épouser la foule»]. Baudelaire hace especial hincapié en esta imagen extraña y obsesionante. Este «amante de la vida universal» debe «entrar en la multitud como si fuese un depósito enorme

de energía eléctrica [...] O bien podríamos compararlo con un calidoscopio dotado de conciencia». Debe «expresar al mismo tiempo la actitud y el gesto de los seres vivos, ya sean solemnes o grotescos, y su luminosa *explosión* en el espacio».^[94] Energía eléctrica, calidoscopio, explosión: el arte moderno debe recrear para sí las inmensas transformaciones de la materia y la energía que la ciencia y la tecnología modernas— física, óptica, química, ingeniería— han hecho posibles. (Hauser, 1951, p. 139).

Huysmans, al captar de un modo brillante la herencia de la comprensión estética de Baudelaire, buscó levantar su hogar entre esa multitud siempre en búsqueda de recrear las transformaciones que menciona Baudelaire. De allí que el protagonista de *En Rade* (1886) no lograra encontrar lo grandioso en la recolección pastoril usualmente representado en la pintura, al tiempo que contraponía esa falta de grandeza a la imagen producida por las transformaciones mencionadas por Baudelaire, de allí que afirme respecto a los campesinos:

Eran, bajo un cielo de un imitable azul, individuos despechugados y velludos hediendo a pringue y serrando a la vez que la mies matas de añublo. ¡Cuán mezquino parecía este cuadro frente a una escena de fábrica o un vientre de paquebote iluminado por fuegos de forja! ¿Qué era, en suma, después de la horrible magnificencia de las máquinas, esa única belleza que el mundo moderno ha podido crear, el trabajo anodino de los campos? ¿Qué era la recolección clara, la ponedura fácil de un sol benévolo, el alumbramiento indoloro de una tierra fecundada por la semilla escapada de las manos de un bruto, en comparación con ese parto del hierro copulado por el hombre, con esos embriones de acero salidos de la matriz de los hornos, y formándose, y creciendo, y agrandándose, y llorando en roncadas quejas, y volando sobre los rieles, y levantando montes, y apilando rocas? (Huysmans, 2000, p. 100)

Las imprecaciones de Huysmans a los aldeanos se hicieron frecuentes a lo largo de la obra. Considerando la miseria del mundo moderno industrial, concebía el campo como el Edén posible para los mineros, los mecánicos y los obreros de las ciudades. Mientras los aldeanos se calentaban en el invierno, los mecánicos se congelaban en las ciudades, afirmó. Tales posiciones fueron, sobre todo, la expresión más inmediata de su concepción del mundo moderno. A la par de tales concepciones sociales, Huysmans iría modificando paulatinamente los modos en que comprendía la fe y la religión, como se ha dicho. De allí que, en 1891, cuatro años después de la publicación de *En Rade*, publicara *La-bas*.

Es así que ese primer «movimiento del espíritu» alcanzó su máxima expresión, en el plano estético, en *A rebours* (1884) y en el social, en *En Rade* (1886). Empezaba entonces el «segundo movimiento», el de la conversión. Sin embargo, para llegar a tal punto hacía falta primero, antes de ser creyente, torcer el camino en *La-bas* (1891):

Esta novela, escrita en honor de Satán, sirve para que Huysmans vaya aproximándose a Dios. ¡Extraña manera de convertirse... El nuevo creyente, para llegar al cielo, tuerce con violencia su camino, pasando antes por el infierno. Al final del libro resume sus ideas, valiéndose de uno de sus personajes: —Puesto que el Diablo existe, es preciso creer en Dios y rezar. Y a continuación se indigna contra el clero contra los vulgares «sotaneros» (palabra suya), que viven faltos de fervor, como si ejerciesen una profesión laica. El católico anticlerical de las futuras «novelas de la conversión» asoma ya en las últimas páginas de *Allá lejos*. El gran artista, el inimitable descriptor, el orfebre maravilloso de las palabras nuevas, luminosas y exactas, reina desde el principio al final del libro (Blasco Ibáñez, 1918, p. 32).

En el camino a la posibilidad de la conversión (y a su expresión máxima en *En-route* (1895) y *La cathédrale* (1898)), Durtal, tal como Huysmans, pasa por el infierno del encanto por el satanismo y el misterio del mal, pero de igual modo por una evocación estatizada y moral de la Edad Media. En *La-bas* la Edad Media alcanza una evocación sublime en su luminosidad, alejadísima del usual, prejuicioso e inexacto mote de «oscurantismo». La descripción de las monstruosidades y aberraciones de Gilles de Rais conduciría, finalmente, a la luminosidad moral y ética de la Edad Media a partir de la fe:

No cabe duda de que aquella Edad Media fue una época singular—prosiguió, encendiendo un cigarrillo—, para unos resulta enteramente blanca y para otros absolutamente negra; no hay matiz intermedio. Época de Ignorancia y de tinieblas, según repiten los normalistas y los ateos; época dolorosa y exquisita, según atestiguan los sabios religiosos y los artistas. Lo cierto es que las clases inmutables, la nobleza, el clero, la burguesía, el pueblo, tenían, en aquella época, más alteza de alma. Se puede afirmar que la sociedad no ha hecho sino decaer en los cuatro siglos que nos separan de la Edad Media. (Huysmans, 2015, p. 166.)

A juicio de Durtal (es decir, Huysmans) en *La-bas* (1891), para el siglo XIX se logró reducir y abandonar los instintos de carnicería y violación propios de hombres como Gilles de Rais, pero se reemplazaron con los instintos de la monomanía de los negocios y la pasión por el lucro. Es decir, la monomanía antes descrita en Balzac. Durtal prosigue entonces estableciendo una contraposición en todos los aspectos entre el siglo XIX y la Edad Media. Sobre el clero, por ejemplo, afirma que alguna vez fue admirable y logró transportes sobrehumanos para alcanzar a Dios; abundaban los santos, los milagros

y se mantenía una Iglesia omnipotente piadosa frente a los humildes y afligidos. Para el siglo XIX, mientras tanto, la Iglesia rechazaba al pobre y el misticismo iba muriendo en un clero reacio a los pensamientos ardientes, en el que preponderaba una suerte de sobriedad del espíritu.

En cuanto al trabajo, a juicio de Durtal, «de padres a hijos, artesanos y burgueses trabajaban en el mismo oficio; las corporaciones les aseguraban trabajo y salario. Entonces no estaban, como ahora, sometidos a las fluctuaciones del mercado ni aplastados por la mole del capital» (Huysmans, 2015, p. 168). Para Durtal la burguesía pasó a reemplazar la nobleza, una burguesía en la que el negociante tiene un único objetivo; explotar al obrero, fabricar mucho a baja calidad.

Sobre el pueblo, afirmó: «se le ha quitado el indispensable miedo al antiguo infierno, y se le ha notificado a la vez que ya no debe esperar para después de su muerte una compensación cualquiera a sus sufrimientos y a sus males» (ibidem). El monólogo de Durtal conduciría, inevitablemente, a concebir el siglo XIX como un lodazal que se exaltaba a la par de un supuesto «progreso» que sin embargo «no ha edificado nada y lo ha destruido todo». (p. 169).

En medio de toda esa destrucción innovadora del siglo, como se denominó en las anteriores páginas, Durtal llega a considerar, después de ciertas lecturas, la posibilidad de algunas «horas lenitivas en el fondo de un claustro, somnolencias de plegarias esparcidas en humaredas de incienso, disipaciones de ideas bogando a la deriva en el cántico de los salmos» (Huysmans, 2015, p. 57). Sin embargo, comprendía que para alcanzar esas

somnolencias de plegaria se requería, sobre todo «un alma sencilla, aliviada de todo peso, un alma desnuda, y la suya estaba obstruida por viejos cienos, macerada en el concentrado jugo del antiguo guano» (ibidem). Se trataba, evidentemente, de determinados momentos en que renegaba de la existencia que llevaba. Momentos en los que, cansado de luchar contra las palabras en una batalla similar a la de Flaubert, buscaba algún tipo de consuelo y comprendía que

[...]la religión es la única que todavía sabe aplacar, con los más afelpados ungüentos, los mayores escozores de las llagas. Pero, en cambio, exige tal deserción del sentido común, tal voluntad de no asombrarse ya de nada, que Durtal acababa por apartarse de ella, aunque sin dejar de espiarla. (Huysmans, 2015, p. 58).

Parte de esa negativa a dejar de espiarla provenía, tal como en el caso personal de Huysmans, del arte extático e íntimo propio de las vidas de santos o de determinados momentos litúrgicos, y del mismo modo que Huysmans, Durtal se retiró ante el dogma católico. «¡Cree, pues!», le llegó a responder su amigo Des Hermies, a lo Durtal que contestó; «No puedo; hay en el catolicismo un montón de dogmas que me desalientan y me hacen rebelarme» (Huysmans, 2015, p. 348).

En cierta medida, *La-bas* (1891), y tal vez el final de *A rebours* (1884), iniciaron el camino que conduciría a lo que se ha denominado ese «segundo movimiento» del espíritu, o, simplemente, las «novelas de conversión»; *En Route* (1895), *La Cathédral* (1898), y *L'oblat* (1903). En términos estrictos Huysmans no se hizo católico; el catolicismo en sí mismo le parecía vulgar en tanto religión para burgueses. Aspiró, más

bien, a posibilidades místicas, considerando el misticismo una suerte de «aristocracia del espíritu», ese tipo de aristocracia que ya se prefiguraba desde *A rebours*. En esa medida, aspiraba a una conversión separada de las muchedumbres y creyentes rutinarios; de ahí su servicio en el oblato:

El héroe para él fue el fraile, el solitario contemplativo entregado á la meditación y á la plegaria. Sus gustos de artista le hicieron admirar con predilección la religiosidad de la Edad Media. En los siglos posteriores todo era para él fraude, vulgaridad y fealdad. En la liturgia no admitía otra música que la del canto llano, al que dedicó las páginas más inspiradas de sus novelas de convertido (Blasco Ibáñez, 1918, p. 33).

Algunos de esos solitarios entregados a la vida contemplativa fueron San Juan de la Cruz y Santa Teresa. En el primer caso lo amó con una predilección más literaria que religiosa; en el segundo, como lirio de la mística:

Admira ¿estos dos santos españoles, pero simpatías para los bienaventurados humildes y doloridos que vivieron entre la oración y la basura. Sus gustos de autor naturalista familiarizado con las miserias humanas se exaltan al describir las enfermedades de estos santos. (Ibidem).

En términos literarios, Durtal narró en *En route* (1895) su proceso de conversión y en *La Cathédral* (1898) su predilección por el simbolismo religioso. Del mismo modo que *A Rebours* marcó el paroxismo y el final de un camino particular, *L'oblat* (1909) representó el final de su proceso de representación literaria de la conversión religiosa. De

igual modo esto, como se ha afirmado un par de veces, no significó que Huysmans se hubiese convertido estrictamente en un místico. Se trató más bien, a decir de Valéry, de un cambio de los valores de las cosas:

Situado afuera, privado de la comprensión mística y de la erudición que solo un místico puede verdaderamente adquirir, en esta nueva manera de ser, no veo yo, más que una nueva distribución personal, un nuevo diccionario de los valores de las cosas. (Valéry, 1995, p. 311).

Valéry se refiere sobre todo a ese «movimiento del espíritu»; todos los objetos, los actos, quedan clasificados en determinado momento de modos particulares, pero luego el tiempo pasa y, en tanto la consideración de un acto nos complacía, la cosa querida, atrayente, cambia de valor. E inevitablemente sucede del modo contrario; aquello que alguna vez fue indiferente, comienza a despertar los impulsos más vivos. El primer caso explica el surgimiento del prólogo 20 años después de *A Rebours*, en el que revisa minuciosamente cada elemento de su novela y se detiene, por ejemplo, en la modificación de su admiración por Schopenhauer en relación a la fe. El segundo caso explica, en determinada medida, el proceso mismo de conversión;

Durtal sosegado (aunque su espíritu sigue demandando) se busca un lugar tranquilo y ardiente, un lugar de ceniza candente y blanda, todavía pensativa, donde bastó un soplo para reavivar los tiempos consumidos y sus certidumbres que se han ido lentamente trasponiendo. (Valéry, 1995, p. 314).

Es así que Durtal, del mismo modo que Huysmans, se detiene para contemplar su propio conjunto existencial que rodeó sus crisis y se dirige, inevitablemente, al lugar más deseable y tranquilo del mundo; el claustro. Que se haya constituido protagonista de las tres novelas se hace, pues, profundamente significativo, así como la sucesión implícita a ellas. De allí que Valéry (1995) haya comprendido que esta sucesión «determina en nosotros algo que madura, en su ardor se dora, un ser sensible que transporta por un mundo escrito al hombre con los medios que atraviesa» (p. 315)

Para 1900 Huysmans había comprendido que se iban dando los últimos cambios tanto en sí mismo como en su obra. El trayecto comenzaba a llegar a su fin y al llegar a su fin, todo se hacía más claro, más preciso. Por medio de Des Esseintes y de Durtal logró no solo concentrar su pasado, sino, entre un lujo literario singular, dotar a la novela de nuevos recursos, al tiempo que en ella logró acercarse a su extraño y opulento pensamiento. Una obra que siempre

[...] tendió, antes que nada, a la condición de poema por sus vehementes emparejamientos de imágenes, por la acumulación de los elementos de visión, por la tensión de cualquier cosa creada a designar otra, por la transformación sistemática de conjuntos de impresiones en otros sitios. Otras veces, se contiene, toca a fondo lo real y finalmente se encuentra a sí misma y remonta a los juegos de palabras más independientes que pueda imaginarse. En otras ocasiones, tras hondar en cada sensación, tras haber destilado el momento del hombre habitual, parece distinta y sombría. Produce, entonces, los momentos en que se plantan sin ambages los problemas más directos y más elementales. [...] Describe un ser que ya no puede cambiar ese rumbo. (Valéry, 1995. p. 316).

Es precisamente a esa condición de poema, a esa acumulación de imágenes, a esa transformación sistemática de impresiones, a ese ahondamiento de sensaciones, y a ese ser al que se refirió *A Rebours*.

2. 2. Tránsito de Des Esseintes; de la búsqueda del Ideal a su fracaso.

2.1 El retiro

A Rebours es una novela que permite múltiples modos de lectura y, en esa medida, el planteamiento de diversos tipos de conceptos, imágenes, o propuestas estéticas. Uno de esos modos de lectura es aquel que ve en la novela de Huysmans una transformación sistemática de impresiones (estéticas o cognoscitivas) en Des Esseintes. En su base fundamental esa transformación estuvo motivada por la búsqueda de un Ideal particular, al tiempo que tal búsqueda se constituyó a partir de una serie de actividades, elucubraciones y meditaciones. Esas actividades, a su vez, se dieron a menudo en un plano retrospectivo, fundamentado en asociaciones afectivas de recuerdos, rememoraciones, y sinestesias dados en el retiro que emprende el protagonista desde el inicio de la novela en su condición de dandi.

Un dandi que al tiempo era «un joven debilucho de treinta años, anémico y nervioso, de mejillas hundidas, ojos de un frío azul metálico, nariz respingona y recta, y manos secas y endebles» (Huysmans, 1984, 119). Desde joven había mostrado un entusiasmo desigual por diversas materias, dominando fácilmente el latín pero siendo incapaz ante el griego y las lenguas modernas, y todavía más ante los conceptos fundamentales en ciencias. Desde los primeros años de su juventud comenzó a hacerse cargo de la fortuna heredada, y tras un año de relación con jóvenes de su misma condición, «[...] llegó a sentir un inmenso hastío causado por estas compañías, cuyos excesos le parecían vulgares y fáciles, ejecutados sin distinción, sin ostentación de

entusiasmo, sin una auténtica excitación de la sangre y de los nervios» (Huysmans, 1984, 124). Empezó a relacionarse con hombres de letras en los que creía encontrar mayor afinidad con el desarrollo inicial de su carácter, pero en ellos también encontró juicios rencorosos, mezquinos y una conversación banal constituida a partir de discusiones que medían el valor de una obra por el número de ediciones o la cantidad de ventas.

Al mismo tiempo, se dio cuenta de que los librepensadores, los doctrinarios de la burguesía, esa gente que exigía todo tipo de libertades para poder aplastar las opiniones de los demás, no eran más que unos ávidos y desvergonzados puritanos, cuyo nivel de educación le parecía inferior al de cualquier zapatero (Huysmans, 1984, 124).

De tal modo, Des Esseintes comenzó a desarrollar un carácter marcado por una oposición crítica al utilitarismo y el cientifismo propio de su siglo y de una burguesía «librepensadora» que entraba en concordancia directa con el positivismo materialista. De allí mismo comenzó a desarrollar su aversión por el preponderante culto al «progreso» en tanto este se constituía como «[...] la anulación de los valores más auténticos y más profundos de la sensibilidad estética personal y de la creatividad artística que no deben someterse a los intereses económicos ni al utilitarismo materia, social o moral» (Herrero, 1984, p. 124).

Todo ello lo llevaría a considerar que el mundo estaba poblado en su mayor parte por bribones e imbéciles, de modo que

[...] no le quedaba ya ninguna esperanza de encontrar en el prójimo aspiraciones y odios similares a los que él sentía, ninguna esperanza de acoplarse con una inteligencia que se complaciera, como la suya, en una laboriosa y esmerada decrepitud, ninguna posibilidad de ponerse en relación a un espíritu agudo y refinado como el suyo (Huysmans, 1984, 125).

Tiempo después esa falta de esperanza se convirtió en un carácter marcado por un cinismo ético y un pensamiento moral que consideraba que la sociedad moderna defendía con grandilocuencia e hipocresía preceptos morales, valores de libertad y «progreso» que sin embargo ocultaban una realidad despreciable marcada por la lucha de intereses, el espíritu utilitarista y las ansias de poder. Desde esa realidad surge, para Des Esseintes, el «dolor de vivir» planteado por Schopenhauer. Además de que a su juicio el filósofo alemán

[...] advertía a la sociedad que, hiciese lo que hiciese, y fuese cual fuese el camino que pudiera tomar, siempre continuaría siendo desgraciada: el pobre, por causa de los sufrimientos que surgen del hecho de vivir con muchas privaciones, el rico, por causa del tedio insoportable que engendra la abundancia. Pero este filósofo no preconizaba ni predicaba ninguna panacea, no ilusionaba a nadie con ningún señuelo, para presentar remedios a males inevitables. [...] No pretendía curar nada, no ofrecía ninguna compensación, ninguna esperanza; su teoría del pesimismo era, en suma, la gran consoladora de los espíritus selectos, de las almas elevadas. Esta teoría revelaba la sociedad tal como es (Huysmans, 1984, p. 210).

Sin embargo, para el final de su «viaje» comprendería que los argumentos del pesimismo preconizado por Schopenhauer terminaban siendo insuficientes para consolarlo y para ofrecerle sosiego a su espíritu. Tales argumentos entraban en una batalla constante con la herencia ineludible de la educación religiosa que había recibido de joven, de manera que su relación con la religión y la fe se desarrollaría de modos similares (a lo sumo más refinados) a los de Durtal y consecuentemente a los de Huysmans; el camino a la conversión siempre hacía sentir sus matices.

No obstante, se planteó la idea del retiro para refugiarse de lo que más detestaba y del hastío producido por la vida que llevaba. El diagnóstico de los médicos reafirmó su consideración. Con lo que quedaba de su fortuna y habiendo vendido el castillo de Lourps heredado, encontró una casa en lo alto de *Fontenay-aux-Roses*⁸.

La ubicación de la casa, en un extremo del pueblo sin vecinos, le alegraba particularme al verse «[...] retirado lo bastante lejos como para que la oleada de París no pudiera alcanzarle, y lo bastante cerca como para que la proximidad de la capital le confirmara en sus deseos de soledad». (Huysmans, 1984, 127). Dos meses después pudo sumergirse en la anhelada quietud silenciosa. Inició la ornamentación de un entorno fundamentado en las motivaciones de su propio carácter. Empezó labores de decoración en las que, por ejemplo, los matices de los compartimentos decorados establecían una difusa concordancia con las obras de literatura latina y francesa.

Paulatinamente fue adquiriendo fama de un tipo de excentricismo en el que el dandismo se presentaba casi que con rasgos irónicos o caricaturescos. Tal como en el dandi, la serie de excentricidades eran una forma de «rebelarse» contra lo que consideraba la mediocridad, vulgaridad y conformismo imperante en su ambiente social, así que se propuso cultivar «su» originalidad personal a partir del cinismo, el refinamiento y la extravagancia en la forma de vestir, pensar y vivir. «En el fondo, el dandi es el esteta solitario que lucha «a contracorriente» y, como decía Baudelaire, “el dandismo es el último destello de heroísmo en las sociedades en decadencia”». (Herrero,

⁸ El mismo sitio donde Huysmans residió por recomendación de los médicos en 1881 y donde se dedicó a la lectura de Baudelaire y comenzó a esbozar lo que sería *A rebours*

1984, 130). Des Esseintes, sin embargo, se terminó representando a sí mismo como una suerte de dandi plenamente decadente en la medida en que carecía de un sentido convencional de moral y mostraba una suerte de predilección por el mal que entraba en antítesis a cualquier voluntad edificante en el plano social.

Consecuentemente, no solo llegó a mostrar una predilección por la decadencia moral por sí misma, sino también como una forma de «contribuir» al crear «un bribón, un enemigo más de esta odiosa sociedad que nos exige pagar un alto precio por cualquier cosa» (Huysmans, 1984, p, 174) en el caso particular del adolescente que pretendía convertir en un criminal. Así, elaboró un plan medianamente complejo en el que introduciría gratuitamente al adolescente en placeres que se le harían absolutamente imprescindibles y después simplemente suprimiría la renta, de modo que el muchacho hiciera cualquier delito para poder continuar. Por demás, el recuerdo de todo ello lo condujo a elaboradas elucubraciones del siguiente tipo:

Y el hecho es -continuó Des Esseintes, prosiguiendo su razonamiento-, el hecho es que, como el dolor es un efecto y una consecuencia de la educación y que, como esta se amplía y se fortalece a medida que nacen y se desarrollan las ideas, cuantos más esfuerzos se hagan para exprimir y perforar la inteligencia y afinar el sistema nervioso de los pobres diablos, más se desarrollarán en ellos los gérmenes tan rabiosamente activos del sufrimiento moral y del odio. (Huysmans, 1984, p, 199)

Es necesario subrayar, no obstante, que en Des Esseintes el cinismo ético, la perversidad y el pesimismo moral no son tipos de actitudes convencionales, sino que llegaron a convertirse en formas de encanto estético; se convirtió en un esteta decadente en el que las formas de rebelarse ante la sociedad que condena convierten toda ética en

una estética. Su sensibilidad artística, su emoción estética se convirtió en el *ethos* que constituía todas las actividades posibles en su vida; el arte se presenta a partir del artificio, a la vez que el artificio se mostraba como una forma de arte indispensable en su vida: «el artificio constituía para Des Esseintes la marca distintiva del ingenio humano» (Huysmans, 1984, p. 143).

En consecuencia, se propuso desarrollar un cultivo constante de la sensibilidad estética (siempre particularizada desde una intuición personal) a partir del arte, de lo que se convirtieron en los «ejercicios espirituales» que le permitían hacer frente, por medio de una emoción espiritual intensa, a la monotonía, el hastío, el tedio de su vida y a la concepción que tenía de la misma.

2.2 Carácter inicial de Des Esseintes. Artificio y búsqueda de las *correspondences*

«Aplicar a la alegría, al sentirse vivo, la idea de superagudeza de los sentidos como lo aplicó Poe al dolor. Operar una creación por la pura lógica de los contrarios. El camino está trazado, a contrapelo».

(Baudelaire, Obras póstumas, pág. 411).

Habiéndose instalado en su sosegado retiro, Des Esseintes comprendió inmediatamente lo que se le ofrecería a partir de la construcción personal que hizo del entorno. Los desplazamientos le parecían una inutilidad que podía suplirse por la

imaginación que lograba ir más allá de lo que consideraba la vulgaridad de los hechos inmediatos:

Si trasladamos esta capciosa deviación, este hábil embuste, al mundo del intelecto, nadie duda de que no se puedan sentir, con la misma facilidad que en el plano material, quiméricos deleites, semejantes en todo a los verdaderos. Así, por ejemplo, uno puede emprender largas exploraciones, sentado ante la chimenea, apoyando, si es necesario, su imaginación reacia o lenta, en la sugestiva lectura de una obra que narre aventuras y viajes por países lejanos (Huysmans, 1984, 142).

Tal posibilidad imaginativa terminó implicando sus rebuscados «ejercicios estéticos» y su predilección por la artificialidad que posteriormente fueron fundamentales para lo que siglos antes San Ignacio de Loyola comprendió como la «composición del lugar»; aquella instancia que servía de apoyo a las meditaciones y a los «ejercicios espirituales»:

Contemplar, en los Ejercicios, es otro tecnicismo, que, a lo sumo, implica «observar, contemplar, meditar, reflexionar». De ninguna manera es un término de carácter místico (frente a lo que sucede en S. Juan de la Cruz, quien, además, recomienda negar y suprimir los datos suministrados por los sentidos, e incluso las mismas visiones y revelaciones) (Machado Duque, 1990, p. 605).

En Loyola los «ejercicios espirituales» en su *composición de lugar* se fundamentaban en la fusión de las vertientes religiosa y cultural (universitaria, escolástica), unidas con el fin de alcanzar una «eficacia espiritual» en la que los espíritus pudieran conmoverse a partir de resonancias tanto religiosas como artísticas, es decir, *la composición de lugar* se presentaba como un potenciador de un modo particular de la imaginación. Des Esseintes, por su parte, comprendería la necesidad de saber concentrar

el espíritu para alcanzar tal potenciación de la imaginación: «lo importante es saber cómo hacerlo, saber concentrar el espíritu sobre un único punto, abstraerse lo suficiente para producir la alucinación y poder sustituir la realidad objetiva por la visión imaginaria de esa realidad» (Huysmans, 1984, 142). Logrando concentrar el espíritu sobre un único punto y alcanzando la abstracción suficiente, Des Esseintes se acercaba al «vasto campo» por el que logró pasear el personaje de de Maistre:

Depuis l'expédition des Argonautes jusqu'à l'assemblée des Notables, depuis le fin fond des enfers jusqu'à la dernière étoile fixe au delà de la voie lactée, jusqu'aux confins de l'univers, jusqu'aux portes du chaos, voilà le vaste champ où je me promène en long et en large, et tout à loisir; car le temps ne me manque pas plus que l'espace. C'est là que je transporte mon existence, à la suite d'Homère, de Milton, de Virgile, d'Ossian, etc.⁹ (de Maistre, 1880, p. 79).

En tal medida tanto el protagonista de de Maistre como el de Huysmans emprendieron (cada uno de distinto modo) un viaje interior que ya había planteado Lao Tse: «Sin salir de la puerta se conoce el mundo / Sin mirar por la ventana se ven los caminos del cielo. / Cuanto más lejos se sale, menos se aprende». (*Tao Te Ching*, Libro II, cap. 47).

En toda su vida Des Esseintes se había sentido atraído únicamente por dos países: Holanda e Inglaterra. Buscando experimentar nuevas sensaciones, emprendió un

⁹ Desde la expedición de los Argonautas hasta la asamblea de los Notables, desde el fondo del Inframundo hasta la última estrella fija más allá de la Vía Láctea, hasta los confines del Universo, hasta las puertas del caos, este es el vasto campo por el que recorro, y todo en ocio; porque el tiempo no me falta más que el espacio. Aquí es donde llevo mi existencia, siguiendo a Homero, Milton, Virgilio, Ossian, etc

viaje al segundo. No obstante, terminó experimentando las sensaciones buscadas antes de llegar a Inglaterra en una bodega en la que se detuvo a tomar algo:

[...] amodorrado por el parloteo de los ingleses que no dejaban de charlar entre ellos, empezó a soñar despierto, evocando, ante el color púrpura del oporto escanciado en las copas, los personajes de las novelas de Dickens a los que tanto les gustaba ese vino; su imaginación fue poblando la bodega de nuevos clientes. (Huysmans, 1980, p. 266)

En su sueño comenzó a evocar un Londres imaginario en el que escuchaba navegar los remolcadores sobre el Támesis; al cambiar de vino su conciencia frente a la realidad se modificó notablemente y las evocaciones se convirtieron en «las situaciones implacablemente revulsivas y dolorosamente sonrojantes de los relatos de Edgar Poe», evocando *El barril de amontillado* comenzó a creer reconocer atroces pensamientos e impulsivas y odiosas maquinaciones en los rostros corrientes y bonachones de los clientes ingleses y americanos. Por asociación subjetiva de sensaciones hizo resurgir el relato¹⁰.

Después de un tiempo vagando entre asociaciones subjetivas de sensaciones, se convenció de la inconveniencia e inutilidad de viajar:

Pero, ¿para qué moverse cuando uno puede viajar tan magníficamente sin tener que levantarse de la silla?, ¿Acaso no se encontraba ya en Londres? ¿Acaso su atmósfera peculiar, sus olores característicos, sus habitantes, sus alimentos y sus utensilios no le rodeaban ya por todas partes? ¿Qué podía pues encontrar allí [en Inglaterra] sino las nuevas desilusiones como ya le había ocurrido en Holanda? (Huysmans, 1980, p. 272).

¹⁰ Un procedimiento que Proust representó de modos más elaborados e intensos y que se haría fundamental en la novela de Huysmans a partir de las *correspondances* y el artificio.

Solo saliendo a toda prisa podía alcanzar el tren a Inglaterra, pero en su comodidad comenzó a sentir una imperiosa necesidad de quedarse donde estaba acompañada de una profunda aversión al viaje. Se convenció de que ya había experimentado cuando quería experimentar: «¡Pero en qué extraña aberración he caído al pretender negar mis antiguas ideas, condenando las dóciles fantasmagorías de mi cerebro, y llegando a creer, como un auténtico novato, en la necesidad, la curiosidad y el interés de realizar una excursión?» (Huysmans, 1980, p. 273). Al llegar a su casa sentía el mismo cansancio físico y la misma plenitud moral que un hombre que volvía de un largo y provechoso viaje.

Tanto Des Esseintes como el personaje de de Maistre comprendieron plenamente que ese viaje interior que se propone conocer el mundo nunca transcurre en línea recta; el camino se traza entre ideas, gustos, sentimientos, evocaciones, rememoraciones dispersas en la imaginación. De allí que el protagonista de *Voyage autoir de ma chambre* afirme:

Il n'en est pas de plus attrayante, selon moi, que de suivre ses idées à la piste, comme le chasseur poursuit le gibier, sans affecter de tenir aucune route. Aussi, lorsque je voyage dans ma chambre, je parcours rarement une ligne droite¹¹. (de Maistre, 1880, p. 10).

Esto siempre en la medida en que el alma del viajero se muestra abierto a todas clases de ideas, gustos y sentimientos, recibiendo ávidamente todo lo que se le presenta; el sujeto se niega a rechazar lo que considera goces dispersos difíciles de alcanzar en la

¹¹ No hay nada más atractivo, en mi opinión, que seguir sus ideas en la pista, como el cazador persigue la caza, sin afectar a mantener ningún camino. Además, cuando viajo a mi habitación, raramente camino una línea recta

vida y que solo rechazaría un loco que no sepa detenerse ante ellos, o reconocerlos.¹² De allí que el libro, en tanto obra literaria, esté lleno de elucubraciones de todo tipo (sobre todo estéticas). De Maistre toma plena conciencia de ello e incluso toma en cuenta al lector, afirmando esperar haber desarrollado de la mejor manera posible sus ideas en los capítulos expuestos para hacer pensar al lector y presentarle determinados descubrimientos sobre el viaje que puede emprender el alma por sí sola y los placeres que podría encontrar.¹³

Para Des Esseintes, mientras tanto, el artificio se convirtió en la marca distintiva del ingenio; consideraba que la naturaleza humana había cumplido su tiempo al agotar la paciencia de los espíritus sensibles y refinados con la repugnancia unitaria de los paisajes y los cielos. Desacralizó la concepción romántica de la naturaleza y pasó a considerarla como un simple monótono almacén de praderas y árboles:

De hecho, no existe ninguna de las invenciones de la naturaleza, por más sutil o grandiosa que se la considere, que el ingenio humano no sea capaz de crear; no existe ninguna selva de Fontainebleau, ningún claro de luna, que no puedan ser reproducidos mediante decorados y efectos luminosos con focos eléctricos; ninguna cascada que un sistema hidráulico no pueda imitar admirablemente; ninguna roca que el cartón de piedra no

¹² Mon âme est tellement ouverte à toutes sortes d'idées, de goûts et de sentiments ; elle reçoit si avidement tout ce qui se présente !... — Et pourquoi refuserait-elle les jouissances qui sont éparses sur le chemin si difficile de la vie? Elles sont si rares, si clair-semées, qu'il faudrait être fou pour ne pas s'arrêter, se détourner même de son chemin pour cueillir toutes celles qui sont à notre portée. (de Maistre, 1880, p. 10).

¹³ J'espère avoir suffisamment développé mes idées dans les chapitres précédents pour donner à penser au lecteur, et pour le mettre à même de faire des découvertes dans cette brillante carrière: il ne pourra qu'être satisfait de lui, s'il parvient un jour à savoir faire voyager son âme toute seule; les plaisirs que cette faculté lui procurera balanceront du reste les *quiproquo* qui pourront en résulter. (de Maistre, 1880, p. 19)

llegue a fingir; ninguna flor que no pueda ser igualada por un selecto tafetán y por ingenioso papel pintado (Huysmans, 1984, 144).

Había llegado entonces el momento de sustituir la naturaleza por el artificio en tanto este se mostraba como la marca singular del ingenio creativo y como elemento fundamental de toda configuración estética (que al tiempo se mostraba superior a la naturaleza misma). Baudelaire ya había hecho un «elogio del maquillaje» en sus *Curiosités esthétiques* en el que criticaba el concepto de naturaleza divulgado por los filósofos del XVIII. Des Esseintes recogería parte de tal planteamiento, pero iría más allá:

[...] Des Esseintes insiste especialmente en el aspecto estético y deja a su lado el aspecto moral que también aparece en el enfoque de Baudelaire recogiendo la idea de que el “maquillaje” y la elaboración artificial no pretenden “embellecer la naturaleza” sino crear, por medio del artificio estético, otro tipo de belleza que marca y establece una nueva dimensión oponiéndose al nivel de lo natural (Herrero, 1984, 144).

A partir de la elaboración del artificio estético, la sensibilidad refinada de Des Esseintes buscó sobre todo sentir profundamente un tipo de vibración vital que fue desarrollando hasta el máximo éxtasis la búsqueda de un ideal. Una búsqueda que implicaba a su vez una actividad creativa de exploración y captación en la que pretendía alcanzar determinadas «correspondencias» (en el sentido de Baudelaire) entre el mundo sensible y el suprasensible.

En ese sentido no sorprende que algunas lecturas como la de Herrero (1984) hayan visto en Des Esseintes un «nuevo Don Quijote» en tanto comprende el personaje de Huysmans como un sujeto «impregnado del espíritu de la nueva sensibilidad estético-existencia (otra forma del ideal caballeresco) que ha captado en las obras del gran

Baudelaire y en las de los poetas que han seguido por la misma senda» (p. 59), de modo que sale de París para emprender por él mismo una búsqueda fundamentada en la realización de la serie de «ejercicios» que comprenderían las manifestaciones de la grandeza del ideal.

2.3 Baudelaire, las correspondencias, y el Ideal.

«Las *correspondences* son las fechas del recuerdo».

(Walter Benjamin, Sobre algunos temas en Baudelaire, pág. 26).

«El ideal proporciona la fuerza del recuerdo; el spleen le opone la horda de los segundos. Él es el emperador de los segundos, así como el Demonio es el emperador de las moscas».

(Walter Benjamin, Sobre algunos temas en Baudelaire, pág. 27).

Octavio Paz inicia su ensayo *Analogía e ironía* (1972) afirmando que «la analogía sobrevivió al paganismo y probablemente sobrevivirá al cristianismo y a su enemigo el cientismo» (p. 149). La analogía se hace imperecedera en tanto la poesía (y consecuentemente el pensamiento religioso) es una de sus manifestaciones. De allí que

Blake (1788) hay comprendido que «el genio poético es el hombre verdadero». Las religiones de todos los países se derivan de diferentes recepciones del genio poético. La imaginación poética sería entonces una de las bases fundamentales de todo pensamiento religioso en la medida en que «la poesía es la palabra del tiempo sin fechas. Palabra del principio: palabra de fundación» (Paz, 1972, p. 14).

De allí que la analogía termine por concebir el mundo como un poema que a su vez es un mundo de ritmos y símbolos, y como tal, de correspondencias. En esa medida podría ser infructuoso establecer un origen único a la idea de esas «correspondencias universales» que integran el mundo; no solo lo integran, sino que lo hacen habitable. Esas correspondencias convierten un mundo regido por el azar y el capricho en uno regido por el ritmo, las repeticiones y las conjunciones de los símbolos, al tiempo que la analogía se convierte en el puente verbal que se propone reconciliar esas conjunciones de símbolos.

En el caso particular de la lectura que la poesía moderna hizo sobre las correspondencias, Baudelaire la encontró en Fourier, quien resumiría su concepción en el discurso preliminar de la *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* del siguiente modo:

La primera ciencia que descubrí fue la teoría de la atracción apasionada... Pronto me di cuenta de que las leyes de la atracción apasionada se conformaban en todos sus puntos a las leyes de la atracción material explicadas por Newton: el sistema de movimiento del mundo material era el del mundo espiritual. Sospeché que esta analogía podía extenderse de las leyes generales a las leyes particulares y que las atracciones y propiedades de los animales, los vegetales y los minerales quizás estaban coordinadas de la misma manera que las de los hombres y los astros... Así fue descubierta la analogía de los cuatro movimientos:

material, orgánico, animal y social... Apenas estuve en posesión de las dos teorías, la de la atracción y la de la unidad de los cuatro movimientos, comencé a leer en el libro mágico de la naturaleza (Fourier, 1967 citado por Paz 1972, p. 153).

Para Paz estas leyes astronómicas, psicológicas y matemáticas se convierten en leyes literarias y poéticas; Fourier termina su declaración con una metáfora (al tiempo literaria y ocultista), que propone el mundo como un libro secreto lleno de correspondencias. Baudelaire convierte la analogía y el «libro mágico de la naturaleza» de Fourier en el centro de su poética:

Un día llegó Fourier a revelarnos, un poco con demasiada solemnidad, los misterios de la analogía. No niego el valor de algunos de sus minuciosos descubrimientos, aunque creo que su mente estaba demasiado preocupada por llegar a una exactitud material como para comprender realmente y en su totalidad el sistema que había esbozado... Además, podía habernos dado una revelación igualmente preciosa si, en lugar de la contemplación de la naturaleza, nos hubiese ofrecido la lectura de muchos excelentes poetas... (Baudelaire, 1941 citado por Paz 1972, p. 154).

Baudelaire hace de la analogía el modelo central de su poética a partir de la influencia de Fourier, pero también de Swedenborg, de quien afirmó haber aprendido que «[...] el cielo es un hombre inmenso y que todo —forma, color, movimiento, número, perfume—, en lo espiritual como en lo material, es significativo, recíproco y correspondiente» (citado por Paz 1972, p. 154). A partir de allí se propone convertir el mundo en un lenguaje en movimiento (en el que el sonido puede sugerir un color, el color dar la idea de una melodía y ambos, conjuntamente, convertirse en ideas) y comprende que «las cosas se han expresado siempre por una analogía recíproca, desde el día en que Dios profirió al mundo como una indivisible y compleja unidad», de modo que el mundo

se convierte no en un conjunto de cosas, sino de signos que están en perpetua metamorfosis.

Si bien se trata de un caso con sus particularidades y en el que los signos no suelen presentarse como valores simbólicos abstractos propiamente dichos, un ejemplo de esa perpetua metamorfosis de los signos podría ser el caso de Clarisse. Magris (1993) afirma que para ella todo se convirtió en signo, de forma que cada cosa terminaba respondiendo a todas las partes, al tiempo que ella misma «hallaba un significado en concordancias casi inmateriales». (p. 278). Clarisse, en su demencia, terminó por experimentar cada signo en todos sus contextos imaginarios posibles a la vez (una cruz, por ejemplo, termina por asumir significados infinitos). El signo se mostraba reticente a toda convención, siendo ampliado a un significante universalmente disponible y en perpetuo cambio: «las palabras de Clarisse son significantes puros sustraídos a la tiranía del significado, son metáforas que no se revelan a la decodificación del pensamiento lógico-representativo, sino al juego que constituye el discurso poético» (Magris, 1993, p. 279). El campo semántico de cada signo se convirtió en una red inagotable de analogías, y el signo en un cambio perpetuo de signos:

Se consume en la locura, porque pretende distinguir y vivir simultáneamente la totalidad del mundo y de sus posibilidades, poseer y designar activamente el infinito -como cuando al leer la noticia de un choque de ferrocarriles imagina que ve y domina sincrónicamente la red entera de vías, cambios de agujas y señales que cubre el globo. Clarisse persigue la identidad entre la vida, en su inmensa y accidentada totalidad, y el conocimiento de la vida. (Magris, 1993, p. 278).

El caso de Clarisse lleva directamente a otra idea que según Paz obsesionaba a Baudelaire: en tanto el universo se convierte en *un bosque de símbolos*, en una escritura cifrada, el poeta se convierte, en su sentido más amplio, en un traductor, un descifrador. De allí que podría afirmarse que Clarisse «traducía», o «descifraba» (de un modo particular a ella), cada signo y la red inagotable de analogías, de correspondencias. Cada hombre, y en particular el poeta, se constituye como parte del *templo* que descifra. En consecuencia, Paz (1972) afirma:

«Cada poema es una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción; esa traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que se descifra. [...] Escribir un poema es descifrar al universo solo para cifrarlo de nuevo. El juego de la analogía es infinito: el lector repite el gesto del poeta: la lectura es una traducción que convierte al poema del poeta en el poema del lector» (p. 154)

Por tanto, la analogía se convierte en la ciencia de las correspondencias, una ciencia que se sustenta a partir de la diferencia de los elementos que integran el poema y la realidad cifradas. En ella la alteridad se pretende unidad, mientras la diferencia aspira a identidad en la medida en que la aparente pluralidad confusa se vuelve inteligible. Al volverse inteligible, la analogía termina por implicar la pluralidad del mundo; cada cosa puede convertirse en la metáfora de otra:

La pluralidad del mundo —las hojas que vuelan de aquí para allá— reposan unidas en el libro sagrado: substancia y accidente al fin se juntan. Todo es un reflejo de esa unidad, sin excluir a las palabras del poeta que la nombran. (Paz, 1978, p. 155).

Si para Paz la analogía era la ciencia de las correspondencias, para Benjamin (2012) tales correspondencias son «los datos de la rememoración» (p. 224), afirmación

que sustenta citando las consideraciones de Proust sobre aquel «extraño seccionamiento de tiempo donde solo aparecen pocos días notables» (que explican, según Proust, la proliferación de expresiones como «si alguna noche...») en Baudelaire, y en los que los días son los de la rememoración; «no se cuentan asociados al resto, más bien salen del tiempo. Eso que conforma su contenido fue fijado por Baudelaire en el concepto de las *correspondances*; es contiguo del de la “belleza moderna”» (Benjamin, 2012, p. 222).

En síntesis, Benjamin concuerda con Proust al considerar que el tema fundamental de las *correspondances* no es tanto las variaciones artísticas (provistas por las formas cinestésicas antes mencionadas), sino la fijación de un concepto de la experiencia que incluye en sí mismo esas variaciones artísticas. Un concepto de la experiencia en el que «lo que hace grande e importantes los días de celebración es el encuentro con una vida pasada»; Baudelaire lo expondría en *La vie antérieure*. Para Benjamin será precisamente en tal vida anterior que tendrán lugar las correspondencias simultáneas, dadas en el murmullo de concordancias que es el pasado. Según estas consideraciones, Baudelaire se proponía «homenajear» una serie de concordancias que se sustraen en el pasado. De cualquier modo, eso sucedería precisamente en Proust, quien al tiempo consideraba en el último tomo de su *A la recherche tu temps perdu*;

“En Baudelaire... estas reminiscencias más numerosas aún, son evidentemente menos fortuitas y, en consecuencia, según mi parecer, decisivas. Es el poeta mismo quien, con más cuidado y más desenfado, busca voluntariamente, en el olor de una mujer, por ejemplo de sus cabellos y de su seno, las analogías inspiradoras que le evocarán “el azur de un cielo inmenso y redondo” y “un puerto repleto de llamas y mástiles” (citado por Benjamin, 2012, p. 226)

El ideal se convierte entonces en la fuente de la fuerza de esas rememoraciones, mientras el spleen trae consigo «el enjambre de los segundos». El olor, según el propio Benjamin (2012), escapa a la serie de juegos de las rememoraciones, de la sinestesia en tanto difícilmente logra asociarse a una imagen visual: «si al reconocimiento de un perfume corresponde la prerrogativa del consuelo más que a cualquier otra experiencia, será acaso porque esta experiencia embriaga profundamente la conciencia del paso del tiempo» (p. 227). En el *spleen* la percepción del tiempo se agudiza; de allí que Baudelaire escriba en *El gusto de la nada* «Y el tiempo me engulle minuto tras minuto, / como la nieve inmensa un cuerpo ya tieso». Ese tiempo, sin embargo, no tiene historia como el de la memoria involuntaria, que tiene historia precisamente en tanto un suceso queda fijado en alguna percepción en particular. Ambos tiempos, no obstante, pueden presentarse en un sujeto; ese fue el caso de Des Esseintes.

2.4 La aventura a contrapelo y el fracaso del Ideal.

Je serais bien capable de porter à l'auteur d'A Rebours le même défi: «Après *Les Fleurs du mal*, — dis-je à Baudelaire, — il ne vous reste plus, logiquement, que la bouche d'un pistolet ou les pieds de la croix» Baudelaire choisit les pieds de la croix. Mais l'auteur d'A Rebours les choisira-t-il ?¹⁴

¹⁴ Sería capaz de proponerle al autor de A Rebours el mismo desafío: «Después de *Le Fleurs du mal*, -le dije a Baudelaire- no le queda más, lógicamente, que la boca de la pistola o los pies de la cruz» Baudelaire elige los pies de la cruz. ¿Pero el autor de A Rebours los eligirá?

(Barbey d'Auverilly, Paris: Lemerre, 1902).¹⁵

Ah ! Seigneur, donnez-moi la force et le
courage
De contempler mon coeur et mon corps
sans dégoût!¹⁶

(Baudelaire, Un Voyage à Cythère).

Habiéndose propuesto cultivar la memoria involuntaria fundamentada en sensaciones e impresiones, Des Esseintes no solo logra retrotraerse a un pasado particular, sino también romper el orden objetivo circundante impuesto por la realidad y acceder a un orden diferente, descifrado, traducido (en el sentido antes propuesto) y sentido en su propia sensibilidad personal. Sin embargo, esa traducción constante terminó por convertirlo en un sujeto profundamente absorto en sí mismo, al tiempo que la soledad fue alterándole el cerebro del mismo modo que un narcótico, en palabras de Huysmans. La confusa amalgama de lecturas y elucubraciones estéticas que había acumulado desde el inicio del retiro se iba convirtiendo en un modo de contención del pasado, de forma que en su caso las propuestas de Benjamin se ven constatadas:

[...] la riada avanzaba con toda su fuerza, haciendo sucumbir el presente y el futuro, anegándolo todo bajo la capa del pasado, llenando su espíritu de una inmensa oléada de

¹⁵ Consultado el 01 de marzo de 2020 en <http://www.huysmans.org/criticism/barbey.htm>

¹⁶ —¡Ah! ¡Señor! ¡Concédeme la fuerza y el corajeDe contemplar mi corazón y mi cuerpo sin repugnancia!

tristeza, sobre la que quedaban flotando, como deshechos ridículos, episodios insignificantes de su vida, nimiedades absurdas (Huysmans. 1984, p. 200).

A la par de la amalgama de lecturas y disquisiciones artísticas, la soledad contribuía a una suerte de embotamiento del espíritu, llenándolo de interrogantes y planteamientos que se creían extintos:

La existencia solitaria que estaba llevando, sin otro alimento intelectual que el de sí mismo, sin impresiones recientes recibidas por el contacto con el exterior, sin renovación de ideas, sin ese intercambio de vida común de la sociedad; ese encierro contra natura que se empeñaba en seguir manteniendo, hacía que todos los interrogantes, que habían permanecido como olvidados durante la época de su vida en París, volvieran a resurgir y a replantarse de nuevo como arduos e irritantes problemas (Huysmans, 1984, p. 203).

La significación inmediata de ese «encierro contra natura» está contenida en los planteamientos ya revisados; la aventura personal de Des Esseintes intentaba funcionar a contrapelo de una serie de preceptos o valores morales establecidos en la sociedad que despreciaba. Así lo leyó D'aurevilly, a juicio de Huysmans uno de los pocos críticos que supo leer *A rebours*

¡«A contrapelo»!, ¡sí!, a contrapelo del sentido común, del sentido moral, de la razón, de la naturaleza. Así es ese libro que corta como una cuchilla, pero como una cuchilla envenenada sobre las banalidades ineptas e impías de la literatura contemporánea. (citado por Herrero, 1984, p. 42).

Huysmans tomó plenamente el modelo de dandi desarrollado por D'aurevilly y lo adoptó a un carácter marcado por deseos de plenitud, la búsqueda de un Ideal que reconociera las correspondencias poetizadas por Baudelaire, y sobre todo que se planteara una experiencia particularizada de vida en función del arte en la que la sublimación del

artificio se da a partir de la imaginación y lo inefable, al tiempo que intenta sobrellevar el hastío y la insatisfacción perpetuas de su espíritu frente a su tiempo. De allí que

D'aurevilly (1902) afirme:

Le héros de M. Huysmans — et les héros des romans que nous écrivons sont toujours un peu nous-mêmes — est un malade comme tous les héros de roman de cette époque malade. Il est en proie à la névrose du siècle¹⁷. (Barbey d'Aurevilly, 1902. Paris: Lemerre).

El libro de Huysmans se termina convirtiendo en el retrato de esa neurosis finisecular de un sujeto impotente ante la vida; de allí la calificación de d'Aurevilly. La enfermedad espiritual de Des Esseintes se da a partir de un conflicto entre el propio sujeto y la vida en el mundo, pero también desde un desequilibrio que busca significar y dar sentido a esa vida a partir de la búsqueda del Ideal. La afirmación de d'Aurevilly sobre la cercanía entre los personajes de las novelas y el carácter del escritor se hace patente en el caso de Huysmans; de la misma manera que Durtal, Des Esseintes siempre tuvo asomos de un sentido profundo de la fe; el camino de la conversión siempre estuvo abonado, aunque en el mismo se tuviera la impresión de la imposibilidad de llegar a la conversión propiamente dicha. El misticismo cristiano siempre fue una posibilidad objetiva en su carácter. Al tiempo que el personaje de Huysmans aceptaba el pesimismo de Schopenhauer, se acercaba a la fe religiosa del mismo modo que Durtal y Huysmans:

¹⁷ El héroe del Sr. Huysmans -los héroes de las novelas que escribimos siempre son un poco nosotros mismos- es un enfermo como todos los héroes de novela de esta época enferma. Es presa de la neurosis del siglo.

Desde hacía algunos días se encontraba en un estado de ánimo indescriptible. Durante un instante creía y caminaba instintivamente hacia la religión, luego ante el más pequeño razonamiento, su atracción por la fe se evaporaba; pero a pesar de todo, permanecía confuso y lleno de incertidumbre. Sin embargo, cuando recapacitaba un poco, se daba cuenta de que él no llegaría nunca a poseer el verdadero espíritu cristiano de humildad y de penitencia; sabía con toda certeza que ese momento del que habla Lacordaire, ese momento de la gracia «cuando el último rayo de luz penetra en el alma y conecta con un mismo centro común todas las verdades que se encuentran dispersas en ella» (Huysmans, 1984, p. 202).

A pesar de considerar que ese «rayo de luz» nunca llegaría a él, a partir de los efectos de una memoria involuntaria incesante terminaba sintiendo cierta simpatía por sus antiguos maestros y por la convicción con la que hablaban, propia de alguien en quien sí se conectaron en un mismo centro todas las verdades de la fe. De allí que, intentando analizar la irrupción espontánea de la conciencia de aquel «rayo de luz», se dijera: «No cabe duda, desde mi infancia y sin que nunca me hubiera dado cuenta, llevo en mí esta levadura que aún no había fermentado; e incluso esa inclinación que siempre he sentido por los objetos religiosos es tal vez una prueba de ello». (Huysmans, 1984, p. 204).

Esa «levadura sin fermentar» lo llevaba a considerar, por ejemplo, que del mismo modo que en la Edad Media la Iglesia «salvó de la barbarie la filosofía, la historia, y la literatura» había sabido recoger el arte y las formas perdidas de otras épocas y las había intentado mantener íntegras, incluso a pesar de que se llegaron a vulgarizarse con la reproducción moderna. El escepticismo que le hacía considerar la religión como una leyenda y una impostura soberbias comenzaba a debilitarse:

Al analizar el proceso de sus pensamientos, al tratar de unir y de relacionar los diversos hilos de sus ideas, y de descubrir las fuertes y las causas, llegó a adquirir la

persuasión de que su manera de actuar, durante los años de su vida mundana, derivaba de la educación que había recibido. Así pues, su tendencia hacia el artificio, su gusto y su necesidad de excentricidad, no eran realmente el resultado de lucubraciones extravagantes, de sutilezas extraterrestres, de especulaciones semiteológicas; sino que eran, en el fondo, profundas aspiraciones, reales impulsos hacia un ideal, hacia un universo desconocido, hacia una lejana beatitud, tan deseable como la que nos prometen las Escrituras. (Huysmans, 1984, p. 205).

De ahí que, teniendo la conciencia de un terreno profundamente abonado, consideraba que el propio Lacordaire había propuesto que el momento de la conversión se da únicamente a partir de un terreno que ya estaba larga y pacientemente minado. La serie de elucubraciones (en muchos casos contradictorias, pero no por ello falsas o erróneas) entre las que se movía su espíritu terminaron por alterar notablemente su ánimo y la condición de su salud. Tras sufrir constantes pesadillas, aparecieron nuevos síntomas en los que se confundían rastros de sus ejercicios cinestésicos. Comenzó a sufrir alucinaciones del olfato, perturbaciones de la vista, palpitaciones de las arterias y el corazón, e ilusiones auditivas. Lo más particular de tales síntomas fue que condujeron a nuevas divagaciones, en este caso sobre la música, en las que se confundían sus juicios y sus recuerdos. Su médico de cabecera, mientras tanto, hizo un juicio puramente fisiológico de sus síntomas. Silva, intentando recrear la obra entera y a su protagonista en *De sobremesa*, logró desarrollar la actitud propia del médico y la inconveniencia del limitado diagnóstico con el que terminó condenando a Des Esseintes.

Fernández de Sotomayor fue diagnosticado, entre otras cosas, como un «hipertesico» que debía reorganizar su vida y darle lo que se consideraba una dirección

precisa y sencilla, y sobre todo darle al cuidado físico el mismo espacio a las influencias atávicas de fe. Como a Des Esseintes, se le recomendó distraerse en la vida social, devolverle el sitio recomendado a las necesidades sexuales por más que le repugnara su vulgaridad, y evitar en todo momento mezclar sensaciones con lo que el médico consideraba sentimentalismos o emociones estéticas que lo exaltaban:

Abandone usted esos sueños de gloria, arte, grandes placeres ciencia universal, todos los sueños. El sueño es el enemigo de la acción. Piense usted, conciba un plan pequeño, realícelo pronto y pase a otro. La delicia de vivir, que usted experimenta hoy, cortada por bruscas depresiones que lo postran, es al mismo tiempo la causa de sus ambiciones desmedidas, y el peligro futuro para usted; la causa, por que es ella la que le hace desea continuamente impresiones nuevas en la esperanza de que son gratas, el peligro porque revela una sensibilidad exagerada, una especie de hiperestesia que lo imposibilita para resistir al dolor. (Asunción Silva, 1984, p. 254).

A diferencia de Des Esseintes, Fernández de Sotomayor consideraba que era conveniente que su médico conociera con detalles su vida interior, por lo que le confesó que en los momentos de sufrimiento se producía, sin embargo, un placer superior al dolor mismo; el de sentir tal dolor y conocer impresiones nuevas a partir de él. Tal fue el caso de Des Esseintes. El médico de Fernández de Sotomayor consideró ese tipo de predilección por el dolor como un síntoma que completaba el cuadro de una quimera que el enfermo se había forjado: «esa quimera que se ha forjado usted de dominarlo todo, de gozar con los sentidos y siendo al tiempo mundano, artista, sabio, guerrero y conductor de hombres, es el supremo absurdo. [...] El simple acto de pensar agota» (Asunción Silva, 1984, p. 255).

El personaje de Huysmans rechazó de plano las panaceas modernas para lo que se llegó a catalogar como «el mal del siglo» o la «neurosis del siglo» de la que hablaba d'Aurevilly. Como refugio posible buscó volver a la serie de consideraciones que alguna vez lograron entrar en concordancia con su espíritu y, a partir de una comprensión parcialmente precisa de todo, apaciguarlo. Sin embargo, para ese momento lo que antes era casi un consuelo en las reconfortantes máximas de Schopenhauer se convirtió en algo casi carente de sentido para su espíritu:

Para aliviar y cicatrizar las heridas de su espíritu, quiso buscar ayuda y consuelo en las máximas de Schopenhauer, y empezó a repetirse este lúcido y desgarrador pensamiento de Pascal: “El alma no ve nada que no la aflija cuando piensa de verdad”, pero las palabras que recordaba retumbaban en su espíritu como sonidos desprovistos de sentido, pues su angustiosa desolación las descoyuntaba y las iba privando de toda significación, de toda virtud sedativa y tranquilizadora, de todo el efecto de su balsámica suavidad. (Huysmans, 1984, p. 365).

La conciencia plena de lo limitado e impotente que a esas alturas resultaban los razonamientos pesimistas sobrevino, no obstante, en el desarrollo de aquella «levadura sin fermentar» sobre la que iba surgiendo el rayo de luz del que había hablado Lacordaire: empezaba comprender que únicamente la creencia en una vida futura podría apaciguar su espíritu. Su aventura, después de haber accedido a los fondos más profundos del oprobio de su siglo, de haber aspirado al más alto ideal y de haber afrontado el fracaso de esta búsqueda ante el ineludible regreso a la sociedad, no podía terminar de otro modo que postrándose ante la cruz, siguiendo la elección Baudelaire, aquel satánico

que murió cristiano y cuya presencia se siente como un calor en cada una de las páginas más bellas de Huysmans, en palabras de d'Aurevilly.

Dentro de dos días estaré ya en París -exclamó-. Todo se ha terminado; como un maremoto, las olas de la mediocridad humana suben hasta el cielo y van a sepultar el refugio cuyos diques estoy abriendo, muy a pesar mío. ¡Ah! ¡Me falta valor y me duele el alma! ¡Señor, ten piedad de este cristiano que duda, de este incrédulo que quisiera creer, de este galeote de la vida que se embarca, en plena noche, solo, bajo un firmamento que ya no iluminan los faros consoladores de la antigua esperanza! (Huysmans, 1984, p. 366).

Des Esseintes estuvo lejos de ser, pues, un simple neurótico o un «hiperestésico», según el diagnóstico antes mencionado. D'Aurevilly, del mismo modo que Silva, reconoció el inconveniente de catalogar bajo un simple diagnóstico fisiológico (o de cualquier tipo)¹⁸ a Des Esseintes y lo consideró más bien un alma enferma de infinito en una sociedad que solo cree en cosas finitas¹⁹. No se trataba ya de un ser organizado a la manera de Obermann, René, o Adolphe «ces héros de romans humains, passionnés et coupables», sino más bien de «une mécanique détraquée»²⁰. Sin embargo (continuaría D'aurevilly), el interés posible subyacente a tal máquina habría sido mediocre si este singular reloj no hubiese tenido en él algo más de singular que lo impidiera, lo torturara, pero también que anhelara; sin nada de eso la novela no habría existido.

De un modo particularizado por los elementos revisados, el famoso monomito de Campbell (1942) terminó acoplándose a una novela en la que aparentemente no sucede

¹⁸ Car la physiologie, qui envahit tout, envahit le roman comme le reste. (La fisiología, que invade todo, invade todo del mismo modo)

¹⁹ «Pour nous qui parlons une autre langue que tout ce patois scientifique, le névropathe de M. Huysmans est une âme malade d'infini dans une société qui ne croit plus qu'aux choses finies»

²⁰ Una máquina trastornada

nada. El viaje interior fue ese algo de singular que subrayó d'Aurevilly y ese algo que anheló Des Esseintes en su viaje fue lo que terminó constituyendo la novela en sí misma. Sin embargo, su viaje estaba condenado al fracaso. Como el héroe de Campbell, Des Esseintes se lanzó en su viaje en una búsqueda singular a él, pero precisamente por ello estaba condenado al fracaso; su aspiración al Ideal era sencillamente imposible en ese fango que seguía extendiéndose y «cubriendo con su pestilencia este viejo mundo en el que ya solo brotan las semillas de la iniquidad y las miserias del oprobio». (Huysmans, 1980, p. 366). «El mundo moderno no será castigado. Es el castigo», escribiría décadas después Gómez Dávila.

3. Bibliografía

- Baldick, R. (2006). *The Life of J. K. Huysmans*. Londres: Dedalus.
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo XXI.
- Diego, R. d. (2000). Rosa de Diego. *Théleme. Revista Complutense de estudios franceses*, 57-68.
- Dujardin, É. (1936). *Mallarmé par un des siens*. Paris: Messein.
- Duque, J. M. (1990). Cultismos metodológicos en los Ejercicios ignacianos: «La composición de lugar». *AISO. Actas II*, 603-609.
- Gourmont, R. d. (1924). *Promenades littéraires*. Paris: Mercure de France.
- Hauser, A. (1951). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama.
- Herrero, J. (1984). Introducción. En J.-K. Huysmans, *A Contrapelo* (págs. 9-88). Madrid: Cátedra.
- Huysmans, J.-K. (1984). *A Contrapelo*. Madrid: Cátedra.
- Huysmans, J.-K. (2000). *En rada*. Madrid: Siglo XXI.
- Huysmans, J.-K. (2006). *A la deriva*. Madrid: Antonio Machado libros.
- Huysmans, J.-K. (2015). *Allá lejos*. Madrid: Valdemar.
- Ibañez, V. B. (1918). *J. K Huysmans*. París: Prometeo.
- Magris, C. (1993). *El anillo de Clarisse*. Barcelona: Península.
- Maistre, X. d. (1880). *Voyage autour de ma chambre*. Paris: Firmin-Didot et Cie.
- Michaud, G. (1961). *Message Poétique du Symbolisme*. Paris: Nizet.

Paz, O. (1972). Los hijos del limo. En O. Paz, *La casa de la presencia* (págs. 127-194).

Madrid: Galaxia Gutenberg.

Silva, J. A. (1984). *Poesía y Prosa*. Bogotá : Círculo de lectores.

Valéry, P. (1995). *Estudios literarios*. Madrid: Machado Grupo de distribución.

Zweig, S. (2011). *Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostoievski)*. Madrid: Acantilado.

